فى النّصّ الشّعري العربي

مقارنات منهجيّة



دار الآداب

في النص الشعري العربي

مقاربات منهجية

الطبعة الأولى

١٩٨٩

الدكتور سامي سويدان

في النص الشعري العربي

مقاربات منهجية

دار الآداب - بيروت

الإهداء

إلى ليليان . . .

في النص الشعري العربي . . .

الفهرس

الصفحة

تمهيد

تشكل الفصول المتضمنة في هذا الكتاب مجموعة من الدراسـات الخاصـة بنصوص من الشعر العربي القديم، إذ تقتصر على تناولها لقصائد أنجزت بين القـرنين السـادس (أو أواخر القرن الخامس مع لامية امرىء القيس) والتاسع (مع لاميـة أبي تمام في ابن الـزيات). إلاّ أن هذه السمة المشتركة العامة للموضوعات المعالجـة ليست هي التي تبرِّر اجتماعها هنـا بقدر مـا يبرّره منهج البحث المعتمد في مقاربتها. كأن تقديم طريقـة منهجية في دراسـة النص الشعري العربي يتصدَّر قائمة الأولويات في خلفيّـة الدوافـع الأساسيـة التي أدّت إلى هذه الـدراسات، هذا إن أمكن فصل هذه الأولوية عن سواها.

إن بلورة منهج دراسي خاص بالشعر العربي تقوم بشكل رئيس على إظهار ما يتيحه من قدرة على تبيين القيمة الجمالية والأبعاد الدلالية لنصوص هذا الشعر، فتكـون على هـذا النحو بلورة لشعرية النصوص المذكورة، بقدر ما تكون مناسبة لتأكيد أهمية العمل المنهجي عـامة في بلوغهـا وارتياد نصـوص وأبعاد أخـرى. لكن وحدة المنهـج الذي تـوضح المقـدمة بـالإجمـال مرتكزاته ومراميه لا تحول دون تعـددية إجـراءاته التفصيليـة. هكذا قـد يأتي البحث في مبـدأ التكافؤ أو التعادل الذي يحكم شعرية القصيدة متابعة لتناسب المستويات المختلفة المكـوّنة لهـا في كل قسم من أقسام تشكّلها البنيوي (كما هو الحال مع معلقـة لبيد مثـلاً)، كما قـد يتم عبر تناول هذه المستويات المكـونة تبـاعاً في التشكـل البنيوي الكـلي للقصيدة (كـما هو الحـال مع قصيدة أبي نواس مثلاً)؛ ربما كـان حجم النص عامـلاً حاسمـاً في اعتماد الصيغـة المناسبـة له هنا. كما قـد يجري تقـديم مستوى عـلى آخر في عمليـة البحث المذكـورة، فإذا كـان المستوى الإيقاعي هو الذي يرد مباشرة إثر المستـوى الدلالي غـالباً، فـإنّ ذلك لا يمنـع تقدم المستـوى النحوي عليه أحياناً؛ قد يكون الاختيار هنا عائداً إلى مـا يظهـره أحد المستـويات من تـلاؤم بنيوي مع سابقه أكـبر من ذاك الذي يحـظى به لاحقـه. في ما يتعلّق بهـذا الانتظام الـداخلي للمستويات أو بذاك التأليف الكـلي لها لا يتعـدى الأمر نـطاق التبدُّل الشكـلي في إطار وعـلى قاعدة المنهج الواحد نفسه، وهويشكِّل دليلاً على مـرونة هـذا المنهج ليستجيب بشكـل خاص لمتطلّبات النص وخيارات دارسه.

في الفصول اللاحقة لم يجرِ اهتمام بتقديم الأوضاع الاجتماعية والتاريخية التي أنتجت نصوص الدراسات فيها، ولا بمتابعة الحياة الشخصية لأصحاب هذه النصوص في أحداثها وتفاعلاتها، باعتبار أن بإمكان القارىء العودة إلى المصادر المناسبة للاطلاع عليها والتعرف إلى تفاصيلها، عدا عن أنها ليست من مهمة الدراسات النصية الواردة هنا أساساً. فهذه الأخيرة تقتصر على معالجة النص وحسب، وتكاد تحصر همها في الإصغاء إلى قوله، مع ذلك لم تغفل بعض الإلمامات إلى تلك الأوضاع والأحداث العامة والخاصة، حيث بدا ذلك ضرورياً لاستتباب المعالجة المذكورة. من نافل القول إن المعطيات الموضوعية والذاتية تبقى على الدوام مضمرة في خلفية النظر في النصوص لا تكف عن إنارة دروبها وقسماتها له.

إن الفصول التالية إذ يستقل كل منها بدراسة نصية واحدة تتمتع باستقلالية الواحد منها عن الآخر، تتيح للقارىء إمكان تجاوز الترتيب الذي تأتي عليه. بيد أن هذا الترتيب لا يعدم مغزى يبرره. إذ لما كان من الأفضل البدء بالمقدمة التي تضيء الطرح النظري الشامل الذي يمكن لمجمل الدراسات أن تندرج فيه، فإنّ التفصيل الذي عرفه تحديد أساليب المقاربة المنهجية لنص أبي نؤاس والذي لا يتكرر بصدد نصوص أخرى، يقدم، بالإضافة إلى صغر حجم النص وبساطة تراكيبه وسهولة مفرداته نسبياً، الأسباب التي جعلت دراسة النص المذكور تتصدَّر بقية الدراسات الأخرى. إن هذه الأخيرة تتتابع إثره بناء لما يمكن اعتباره مقياساً تاريخياً، حيث إن مجيئها يأتي بحسب مدى قرب نصوصها من هذا النص الأول. هكذا أتت دراسة نص أبي تمام، الأقرب زمنياً إلى أبي نواس، في الفصل الثاني، ثم تلته بقية الدراسات متدرِّجة من تلك الخاصة بنص حسان بن ثابت إلى تينك الخاصتين بمعلقة لبيد بن ربيعة ولامية امرىء القيس تباعاً.

لا تفرض هذه الاعتبارات تحكّمية لا تترك مناصاً في التزام الترتيب الآنف الذكر، وهي إنما تذكر هنا لتتيح المجال لمن يأخذ به أو لمن يتخطّاه أن يكون على بيِّنة من المنطق الذي أملاه. ليس هناك بالتالي ما يمنع صاحب الهاجس التاريخي مثلاً أن يعتمد وجهة مخالفة قد تبدأ بالفصل الأخير (الدراسة الخاصة بنص امرىء القيس)، وتنتهي بالفصل الثاني (الدراسة الخاصة بنص أبي تمام) ملتزمة التدرُّج التاريخي. كما ليس هناك ما يمنع قراءة آخرين من اعتماد مقاييس أخرى وترتيبات مختلفة. علها تكون، على أي نحو جاءت، مناسبة لإعادة نظر في هذه الدراسات وتجاوزها في الوقت نفسه.

مقدمة

* يبدي درس النصوص الشعرية أنها غير مكتفية بذاتها. ليس بالمعنى التعريفي الذي يميزها عن سواها من النصوص الغرضية الأخرى، وإنما بمعنى الفاعلية الشعرية التي تؤديها. فإذا كان هناك شبه إجماع على اعتبار النص الشعري لازماً، قائماً بذاته، مقابل النصوص الأخرى المتعدية، المتجهة لتحقيق غايات أو أهداف تتجاوزها، فإن بالإمكان قبول هذا الطرح على أساس كونه معبّراً عن وجود هذا النص في ذاته، على أن وجوده لذاته لا يمكن له إلا أن يتخطّى حدود الذات المغلقة إلى انفتاح على الآخر يشترط تحقيقه.

في هذا النص الآخر تحديداً يحتل نصُّ البحث الخاص بدرس النصوص الشعريّة موقعاً محظياً بامتياز. ذلك أن فيه وعبره، دون سواه، تستقيم جدلية الذات بالآخر على أرفع مستويات تحققها. فخلافاً للنصوص الأخرى، بدءاً من النصوص الشعرية المختلفة وصولاً إلى النصوص الإعلانية، ومروراً بذلك الخضم الواسع من النصوص التي تؤلف الفضاء الثقافي العام، المتزامن والمتعاقب، المعاصر والموروث، يبرز نص البحث الشعري على أنه، بالنسبة للنص الشعريّ، النصّ التفاعلي بامتياز. تقوم بينهما علاقة جدلية إيجابية يسعى كل منهما فيها للإجابة عن أسئلة الآخر بقدر ما يجيب عن أسئلته الخاصة فيما هو يطرح على الآخر أسئلة مختلفة. في حين تجري عملية تفاعل النص الشعري مع بقية النصوص الشعريّة في حركة وحيدة الاتجاه، ومع بقية النصوص الأخرى في إطار انتقائي وغير تبادلي على المستوى نفسه، تتم هذه العملية مع نصّ البحث في جدل متعدد المستويات لا يكفّ عن التنامي والطموح إلى التكامل.

إذا كان من المسلّم به أنَّ النص البحثي يشترط النصَّ الشعري باعتباره موضوعاً أولاً، فما يبدو أقل تسليماً اعتبار النص الشعري مشروطاً بدوره بالنص البحثي. إنما يكفي النظر في التحقق الإبداعي للأول (الشعري) للاستدلال على أن الثاني (البحثي) قوامه الفعلي. إن الإبداعية الشعرية لنص، وإن كانت معطىً ذاتياً قائماً فيه، لا تتحقق فعلياً إلا عبر البحث

الـذي يخرجهـا من حيّز الإمكـان إلى حيّـز الـواقـع، ومن مـدار الاحتـمالات والافـتراضـات والتـوقعات إلى مجـالات الإنشاء والتكـوين والبلورة، من حدود الانفعـال المبـاشر والمحصـور والجامد إلى آفاق التفاعل القصي والمفتوح والمتجدد.

قد تومىء علاقة النص البحثي بالنص الشعري إلى تماثل، لا تطابق، بينها وبين علاقة هذا الأخير بالنصوص الثقافية الأخرى. فكما أن النصّ الشعري يقوم عـلى تمثل ذلـك الكلام المترددة أصواته في أطر ثقافية ومعرفية غير محدودة ليصوغ من أصدائها لديه إبداعيته الخاصة، يتقدم النص البحثي من النصوص الشعرية لينجز من هيولا هذه الإبداعية المبهمة والـلاواعية المادة الحية والفـاعله والخلاقـة التي ترهص بهـا. لكن هذا التقريب، إذ لا يستنفد خصـوصية العلاقة الجدلية بين هذين الطّرفينْ، خاصة في ما ينتهي إليه النصّ الشعـريّ من ثبات مقـابل تغيّر مقاربـات النص البحثي وتجدّدها، لا يحول دون تصور حيوي لإنجاز هذا الأخـير المادة الإبداعية المتعددة من الهيولا الـواحدة، كصـورة أخرى من صـور المماثلة، لا المـطابقة، بـين الإبداع الشعري والإنجاز البحثي.

* إنّ درس النصوص متفاوت، وهـو في الأعم الغالب قـاصر. ربما كـان هذا الـوضع مؤشراً على كون الإبداعية القائمة في النصوص الشعرية لم تستخرج نفائسها ومكتنزاتها الـثرية كـما يفترض ذلـك. فتبدو كـالدهـاليز والمتـاهات العميقـة والبعيدة لم يكتشف منهـا إلا بعض نواحيها، ويبقى معظمها مغلقاً على مـرتاديهـا لقصورهم وقصـور وسائلهم عن بلوغهـا. تبقى النصوص الجمالية منطوية على أسرارها بانتظار من يحسن استدراجهـا واستيلادهـا مكنونـاتها. ذلك أنها لا تبوح بها إلا لمن يحسن استنطاقها. ولا يمكن أن يقوم بذلك من يستعيدها، غـالباً بطريقة سطحية، فيؤديها من جديد بلغة مختلفة هي لغته، توهماً منـه، أو توهيمـاً لسواه، أنـه بذلك ينجز بحثاً، إن لم يدّع أنه يحدث كشفاً.

قد تشكل قـراءة النص الشعري، خـاصة إذا جـاءت ذكية، تقـديماً منـاسباً لـه، تستثير التطلع إلى معرفته وتملي إبداعيته، لكنها لا تنتمي إلى دائرة بحثـه أو درسه. كـما أن التعليق، مهـما بلغ في بعض تجلياتـه النادرة من استشفـاف لجوانب إبـداعية أو أبعـاد دلالية، لا يعـدو أبواب الدائرة المذكورة. والمؤسف أن يكون طاغياً في المقاربات النصية، والمأساوي أن يأتي في معـظم الأحيان بـدائياً أو انفعـالياً. ذلـك أن درس النصوص الشعـرية إمـا أن يكون درسـاً منهجياً أو لا يكون.

إن الـدرس المنهجي المقصود هـو ذاك الذي يتم عـلى هدي منهـج في البحث والتعليل والاستنتاج، يستند إلى طريقة فعالة في سبر النصوص وبلوغ كنوزها وأسرارهـا، وإلى مفاهيم

محددة وناجعة خاصة بهذا المنهج وطريقته الاستدلالية؛ منهج يتوصل في اعتماده إلى نتائج محكمة الدقة يستبعد إن لم يستحل بلوغها بطريقة وبمفاهيم أخرى غير تلك المستنبطة والمستعملة من قبله. هذا الدرس المنهجي للنصوص الذي يستحق وحده اسم الدرس أو البحث النصي، هو وحده كذلك الذي يأتي بقراءة مناسبة. لأنه يتيح أكبر قدر ممكن من الموضوعية في الرؤية، ومن التماسك في العرض، ومن الابتعاد عن المزاجية والانفعالية. بذلك يتقدم مبدئياً كضامن لفهم سليم للنص، وهو إن لم يقدم غير هذه «المأثرة» فإنها تشكل مبرراً كافياً لضرورة اللجوء إليه إزاء ما يعم المقاربات النصية من تحريف وتشويه.

بيد أن آثار الدرس المنهجي للنصوص تتعدّى إجمالاً قراءة النص. إذ إنَّ هذه القراءة، عدا كونها بالذات قراءةً متعددةً بتعدد المناهج، ليست سوى الخطوة الأولى أو المرحلة الأولى في عملية التعامل التي تجري بين هذه المناهج وتلك النصوص. وتمضي هذه العملية من استقصاء كوامن الإبداعية القائمة في تفاصيل النص إلى تقصيّ الأبعاد الدلالية التي تعمره، بحيث تتفتح على أكثر من ميدان جمالي وثقافي بل واجتماعي وذاتي.

ضمن هذا المنظور تصبح الدراسة النّصية مناسبة لإعادة النظر على أكثر من مستوى بالطروحات والنظريات الشعرية بقدر ما تكون مناسبة لتفتح مستمر ليس على صعيد العمل الإبداعي وحده، وإنما أيضاً على صعيد العمل الثقافي وامتداداته ككل. بل إنها الشرط الذي يطمس ويتجاوز غالباً في محاولات الطرح والتنظير الشعريين السائدة، وهي اليوم أكثر إلحاحاً من السابق نظراً لما تراكم من مغالطات في فهم النصوص ومقارباتها، مغالطات تجعل الأبحاث التصنيفية المختلفة أو الدراسات الإجمالية والتقويمية موضع إعادة نظر بالضرورة.

* لا يعني، مع ذلك، توسّل الدرس المنهجي للنص إنجازاً نهائياً وخاتمة باتّة في عملية مقاربته. إنما لا يعبّر هذا الوضع هنا عن قصور كالذي أشرنا اليه آنفاً، بل عن نضج حريّ بمتابعته أن تبلغه مراميه. إذ لما كانت العلاقة التي يقيمها هذا الدرس مع النص علاقة جدلية، فإنها لا تفضي إلى انغلاق، وإنما إلى تطور جديد يفسح المجال له ما تم بناؤه وتحقيقه فيها. على هذا النحو تكون هذه العلاقة الجدلية ديناميكية مستمرة لا تنقطع. وبناء عليه يصبح إطلاقها مهمةً ضروريّة وتاريخية في آن. إنها تفرض نفسها كمخرج وحيد من هذا الردب الذي قضت به المقاربات اللامنهجية للنص أو أفضت إليه. لكنها أيضاً مسؤولية التزام ثقافي وجمالي يفرضها التداخل الشعري ـ الثقافي ـ الفكري من ناحية، وإلحاح المتطلبات النهضويّة ـ التحريريّة ـ التطويريّة من ناحية ثانية.

ربما كان من المفترض بنا التذكير بخصوصية الموقع الذي يحتله النص الشعري العربي تاريخياً في الحضارة والتراث العربيين، والذي يشغله اليوم في الثقافة والفن العربيّين، لنتبين

مدى خطورة القضايا التي تطرحها عملية درس النصوص الشعرية. إن هذه العملية التي تبدو في بلد آخر شأناً هامشياً بعيداً عن الاهتمامات الثقافية والفنية التي تستقطبها نشاطاتٌ أخرى كالرواية والمسرح أو الموسيقى، أو شأناً تقنياً محدوداً في قطاع متخصّص إلى جانب قطاعات أخرى أكثر أو أقل أهمية، تتقدم في معظم بلادنا العربية وكأنها تعالج شأناً خطيراً ومصيرياً. إذ يرتبط الشعر هنا، أكثر من أي نتاج لغوي آخر، بحيوية اللغة وديناميكيتها وبالمسائل التي يطرحها عليها وضعها في مواجهة الاستعمار أو التبعية الثقافية والأدبية، والانحطاط أو التخلّف الاجتماعي والفكري. كما يندرج في سياق تاريخي يتحدّر من مرحلة ذات طابع ديني غالب إلى مرحلة ذات طابع قومي غالب، لعبا، في تلازم وثيق مع اللغة، في الأولى دوراً مرجعياً حاسماً، وأديا في الثانية مهمة انبعاثية يصعب فصلها عن تأكيد الهوية الذاتية.

على ضوء هذه المعطيات يجدر فهم ردّة الفعل التي واجهها طه حسين على كتابه: **في الشعر الجاهلي**، عام 1926، ردة فعل قادتها المؤسسة الدينية الثقافية السائدة في مصر آنذاك، وتولتها المؤسسة السياسية الحاكمة بالإجراءات التي اتخذت ضد هذا الباحث[1]. وليس من المستبعد أن يكون انتعاش الحركات الدينية المتعصبة اليوم مناسبةً لمواقف أكثر تشنجاً وانغلاقاً وعدوانية من أي محاولة إعادة نظر بما تعتبره مسلمات نهائية مقدسة أو محرمة لا يجوز مسُّها فكيف نسفها. . بل إن الأمر قد يضحى أخطر من ذلك بكثير حين ينتقل أولئك المتزمتون والرجعيون من الدفاع إلى الهجوم، كما حصل في مصر السنة الماضية حين سعى بعض رجال الدين والحركات السلفية من هؤلاء الى تحريم قراءة كتاب **ألف ليلة وليلة** وتداوله داعين السلطات إلى منعه ومصادرته.

بيد أن تجربة طه حسين ـ وهي ليست إلاّ عيّنة بارزة وحسب ـ لا تقتصر على هذا الجانب وحده، فهي تتضمن، بالإضافة إلى عناصر عدة أخرى، جانباً آخر يوازيه إن لم يتجاوزه أهمية يتمثل في تلك الاستفادة المتحصّلة من الاطلاع على المناهج المعرفية الأجنبية الحديثة. وكما هو حال الجانب الأول، لم يتوقّف أثر هذا الجانب الثاني على طه حسين وحده،

(1) كان للحملة المسعورة التي شنتها المؤسسات الدينية والمحافظة ومن يدور في فلكها من رجال دين وفكر وسياسة إثر ظهور كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي (القاهرة دار الكتب المصرية ١٩٢٦) في مصر أن تؤدي إلى مصادرة الكتاب وتهديد حياة صاحبه ونفيه من بلده، إلى أن تمت تسوية القضية (؟) وأخرج طه حسين كتابه في طبعة ثانية في العام التالي تحت عنوان جديد في الأدب الجاهلي (القاهرة، دار المعارف بمصر) مشيراً بإبهام في مقدمتها إلى وجه من أوجه التسوية المذكورة بقوله: «هذا كتاب السنة الماضية، حذف منه فصل وأثبت مكانه فصل وأضيفت إليه فصول، وغير عنوانه بعض التغيير. . .» (المرجع السابق ص 5).

بل إنه دفع، وما زال إلى حد كبير، مراحل النهضة العربيـة المختلفة بقـوة وعمق بحيث يمكن القول إنه كان في صلب كل حـركة تجديد أو تحـديث عرفتهـا هذه النهضـة على أي مستـوى كـان. وهو قـد خضع دومـاً، معه كـما مـع سـواه، إضـافـة إلى كـونـه متعـدّد المصـادر بتعـدّد الارتباطات، لعمليات تطويع وقولبة وتوليف تأثرت بثقافة الباحث ومعطيات الموضـوع بشكل خاص؛ فجاء في إدائه العملي يحفل بالانزياحات والالتواءات والمـواجهات المختلفـة التي كان للمعطيات التاريخية والطبقية والميدانية والشخصية أن تولدها فيه.

* يبدو الوضع القائم في دراسة النصوص الشعرية اليوم إذن مفارقاً. فهذه النصوص، خاصة القديمة منها، ذات قيمة نادرة لغوياً وحضارياً وثقافياً ودينياً وسياسياً. . . . من جهـة، وهي تعـامل عـبر مقاربـاتها المتعـددة بطرق وأسـاليب متردية وباليـة وعقيمة غـالبـاً، وتـواجه محاولات تغييرها المعدودة والمتعثرة صفاقة المؤسسات المسيطرة والنافذة وغباءها وظلاميتها بدءاً من المؤسسات التعليمية حتى الإعلامية مروراً بالثقافة الدينية والسيـاسية. . . من جهـة ثانيـة. ربما كانت محاولتنا تقديم دراسة منهجية لهذه النصوص القديمة سعياً لتجاوز المفارقة المذكورة، لكنها، عدا كونها لا تقتصر عليه، لا تعتبره همها الأول.

إن هذا الهم الأول طموح مزدوج بالضرورة. إنـه تطلّع للخـلاص من هذه المقـاربات السـائدة للنصـوص الشعريـة القديمـة تحديـداً، والتي تكاد تنحصر في عمليـات شرح وتعليق تتفاوت بين السـطحية السـاذجة والتحـريفات المضحكـة أو المبكية، وهي مضمخـة في معظم الأحيان بذاتيـة نافـرة تشكل بـالتأكيـد ميدانـاً خصباً لـدراسات تحليليـة نفسية أو اجتـماعية ـ تاريخية، لكنها لا تشكل على الإطلاق مـرجعاً مـوثوقـاً في معرفـة النّص وفهمه بصـورة واعية ومعمّقة. فهي، إن صدف وأصابت في بعض إطلاقاتها أحكـاماً سليمـة في جوانب تفصيليـة من النص، تأتي غالباً بتحريفـات وتشويهـات عديـدة له. إلا أن خـطرها الأسـاسي يكمن في تسلسلها وتجاوبها وتضافرها فيما بينها، حتى أنها أصبحت مؤسسـة مستقرة وقـويّة لهـا أعلامهـا ومريدوهـا وأتباعهـا الموزعـون في مراكـز السلطة والقرار والتـأثير الأكـثر حسماً (في المـدارس والمعاهد والجامعات كما في وسائل النشر والإعلام. . .) تقاوم بشراسة وعنف أي محاولة للنيل من الأسس التي ترتكز عليها[2]. وهي لا تُعنى بالشعر القديم وحسب، بل إن شبكة نشاطاتها

---

(2) ستكون لنا في سياق دراسة النصوص المتفرّقة لاحقاً فرصة التعـرض لبعض نماذج هـذه المؤسسة. ولكي لا يبقى الحديث هنا عاماً نلمع إلى عينة من المقاربات المـذكورة، مـع الإشارة إلى أن حقيقـة دلالتها تفـترض العودة إلى سياقها في النص الواردة فيه.

من ذلك ما يذكره طه حسين بصدد تشبيه لبيد في معلقته للناقة بالسحابة ثم بالأتـان ثم بالبقـرة الوحشيـة، وذلك في حديث الشاعر عن قطع العلاقـة بمن فسد وصله. . . فيقول: «يخيـل إليّ أنه إنما اتخذ نـاقته تعلة =

= ليتغنى ببعض المناظر الجميلة التي كانت تشيع في الصحراء، وليعرضها عليك وعلى أمثالك عرضاً سريعاً هادئاً معاً، كأنك تراها في دفتر من دفاتر الصور إن شئت، وكأنك تراها على لوحة من لوحات السينما إن أحببت» ثم يضيف: «على أن تشبيه الناقة بالسحاب الخفيف، وبالأتان ذات القصة الرائعة، التي تعرض عليك من مناظر الطبيعة في الصحراء ما تعرض، لا يكفي صاحبي، كأنه أحسّ أنه لا يكفيك، وكأنه أحس أنك في حاجة إلى قصة أخرى، وإلى مناظر أخرى؛ وكأنه أحس أن قصة الأتان قد أعجبتك، فهو يريد أن يزيد من إعجابك. . .» قبل أن يعلن لاحقاً: «فأنت تراه قد وصل إلى ناقته وصولاً يسيراً، لا تكلّف فيه، ولا تصنّع، ولا جهد فيه ولا مشقة، إنما انتهى إليها كما تنتهي أنت إلى سيارتك في مدينتك هذه المتحضرة، حين يضيق بك الأمر، وتزدحم على نفسك الهموم. . .» الخ (طه حسين: حديث الأربعاء (3 أجزاء) الجزء الأول ـ الطبعة الثامنة، القاهرة، دار المعارف بمصر د. ت. ص 23 و25 و34 تباعاً).

قارن ما ورد هنا وفي المرجع المذكور عن لبيد بالدراسة اللاحقة عن هذا الشاعر للتعرف إلى هذا الجانب الأول من الطموح المزدوج الذي نتناوله. وتابع ما يمكن تسميته «مدرسة طه حسين» لدى محمد النويهي مثلاً، الذي لا يكتفي بدعوة القارىء في سياق دراسته لإحدى قصائد زهير بن أبي سلمى:

«عفا من آل فاطمة الجواء فيمن فالقوادم فالحساء»

إلى طريقة طريفة في فهم النص حين يطلب منه أن يبذل جهده في تخيل مغزى الأبيات الثلاثة المتناولة العظيم وهو يردد موسيقاها، قائلاً: «وطريقتك إلى هذا التخيل أن تستبدل بها أسماء من ذكريات صباك وأول شبابك، وأن تتأمل مدى عمق مغزاها وتكثيف شحنتها» بل يسارع هو نفسه إلى القيام بذلك «فيتذكر من صباه في قريته المصرية الترعة الصغيرة التي كان يستحم فيها خلسة ويُضرب كلما ضُبط أو وشى به واشٍ إلى أهله. والترعة الكبيرة التي كانت تروعه فيعجب بمن يستطيع سباحتها من الرجال الأقوياء. والنساء يملأن منها الجرار. والفتيات يغسلن فيها الثياب والأواني. والجميزة التي كان يستطيع تسلّقها لضخامة فروعها، والتوتة التي كانت تعجزه لنحافتها. والطاحونة المهجورة المخيفة التي لم تعد تستعمل. و«وابور» للري كانت تملكه الحكومة ثم خرب فأهملته للصدأ والتآكل وللصبية يتبارون في تسلّقه. والجرن والجبانة، والدوار والساقية والنافورة. . .» وإلى طريقة أطرف حين يعتبر أن الأبيات العاشر والحادي عشر والثاني عشر التالية:

تنازعها المها شبهاً ودر الـ ـبحور وشاكهت فيها الظباء
فأما ما فويق العقد منها فمن أدماء مرتعها الخلاء
وأما المقلتان فمن مهاة وللدر الملاحة والنقاء

«تضع في البيت الأولّ منها لغزاً أو أحجية أو «فزورة» » تحلها في البيتين التاليين مؤكداً أن زهيراً كان «يعتقد أن فزورته ماهرة وشاطرة، ولا شك أن مستمعيه الأوائل اعتقدوا هذا أيضاً. فإن بدت لنا الآن بسيطة ساذجة بل مضحكة، في سذاجتها فهذا مثال آخر لوجوب إقبالنا على الشعر القديم بنظرة أهله. فليكن ضحكك رحيماً متعاطفاً لا ساخراً متعالياً. فإذا كنت الآن لا تشعر إلا بالسأم حين تسمع فزورتنا العصرية الحديثة: «الست قاعدة في سرايتها ودموعها نازلة على جتتها ـ الشمعة!»، فتذكر كيف بهرتك أول ما سمعتها في صباك ورحت ترددها على أقرانك وتختبر ذكاءهم في حلها». (د. محمد النويهي: الشعر الجاهلي/ منهج في دراسته وتقويمه (في جزءين) القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر د. ت. الجزء الثاني ص 461 - 470 - 471 تباعاً، وخط التشديد من قبلنا. =

ومساهماتها تتخطّاه إلى الإنتاج الشعري والأدبي عامة،[3] وإلى ميادين فنيّة وثقافية وفكرية متعددة.

إذا كنا نحصر القول بالنصوص الشعرية القديمة فلأن هذه النصوص هي مدار الدراسات اللاحقة المقدمة هنا. بيد أن الطموح الأول يتخطى الحدود التي ترسمها النصوص المذكورة ليعيد النظر بنهج قوي وسائد في الفكر والثقافة والفن، وكذلك هو حال قرينهُ الطموح الثاني الذي يتطلع إلى المساهمة في تأسيس أصول وقواعد منهجية موضوعية في معرفة النصوص عامة ودرسها من خلال ما ينجز من ذلك بصدد النصوص الشعرية القديمة تحديداً.

لا تكفّ الدراسة المنهجية المتّبعة هنا، من أجل ذلك، عن التذكير بمنطلقاتها وأسسها وقواعدها وعن التأكيد على المفاهيم التي تتوسّلها وتستنبطها وتطورها، مبينة مساراً من البحث والتأويل والاستنتاج لا يعدو كونه واحداً رغم تعدديته فيها بالذات، باعتبار أن تعدديته شرط وحدته.

إن الدراسة المنهجية للنص لا تعني التكرار الرتيب، بل إنها أول ما تنفيه في ذلك التشكّل المختلف والمتنوع الذي تسعى فيه والذي يستدعيه تعاملها الخاص مع النص المتناول. إنها تعني التجديد والابتكار، بما أنها عملية واعية لسيرورتها بقدر ما هي متنبهة لخصوصيات موضوعاتها وخصوصيات المسائل التي تطرحها عليها. ذلك أنها جدلية حكماً في ذاتها، بقدر ما هي جدلية مع الآخر، وعلى هذه الجدلية المتعددة نراهن[4].

* إذا اعتبرنا الجدلية متعددة فليس لأن الآخر متعدّد وحسب، بل لأن دراسة النص الشعري في ذاتها أيضاً متعددة في الأوجه والمستويات المختلفة التي تقوم عليها.

فهي جدلية في كونها «ممارسة نظرية»، تتقدم في آن كاشتغال عملي في نتاج محدد من

= من نافل القول إن «مدرسة طه حسين» تعتبر من أرقى مدارس الشرح والتعليق، ولا يقل ما يتردّد لدى الآخرين عما نلاحظه فيها من نزعة ذاتية مَرَضيّة، إن لم يتجاوزها ويتفوّق عليها في ذلك.

(3) راجع ما ذكرناه فيما يخص مقاربات النص الروائي في كتابنا: **أبحاث في النص الروائي العربي** بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية الطبعة الأولى 1986، خاصة في الصفحات 11 - 16 - 62 - 66.

(4) انطلاقاً من هذه الجدلية يجدر النظر إلى الملاحظات المذكورة أعلاه، والتي ترد أمثالها لاحقاً في سياق الدراسات الخاصة بالنصوص المختلفة، باعتبارها ملاحظات جدلية أساساً، واعتبار النقد الوارد فيها غير موجه لأشخاص ـ أفراد بقدر ما هو موجه لطرق أو أساليب أو تيارات، غايته المباشرة كما البعيدة ليست التهديم أو التحطيم بقدر ما هي البناء والتعمير.

وجه، وكاجتهاد نظري يختزن كلَّ الخلفية الثقافية التي تيسره من وجه ثان، في عملية يتفاعل النظر فيها مع الفعل باتجاه تطوير لكلا الوجهين منفردَيْن وملتحمَيْن من وجه ثالث(5).

هي جدلية أيضاً في كونها عملية إخراج ديناميكية تنهض من تفاعل مستوياتها المكونة، خاصة ذاك الذي يتمّ بين التحليل والتركيب فيها. فدراسة النص باعتبارها قبل أي شيء آخر بحثاً في إبداعيته وأسسه الجمالية ودلالاته المتميزة، تنطلق من قاعدة التحليل دون أن تتوقف عندها حكماً ودون أن تتجاوزها ضرورة.

إن تحليل النص هو بلوغ جوهره، أو عناصره الأولى المكونة لجماليته. إنه عملية فكّ لرموزه ومصطلحاته المتعددة للوصول إلى هذه الغاية الأولى. ذلك أن إبداعية النص ليست معطى مباشراً ولا، غالباً على الأقل، بسيطاً. وإلا انتفى أي دور لأي عمل أو كلام يتجاوزه. وليست عملية الفك أو التحليل هذه بدورها عملاً ميكانيكياً أو كيميائياً، ولا، في أغلب الأحيان، بسيطاً. إنها، بغض النظر عن سهولتها أو صعوبتها، ليست أمراً ناجحاً بالضرورة، لكنها بالتأكيد عملية دقيقة ورهيفة إلى حد بعيد.

إن أخطر ما تتعرض له هذه العملية هو مباشرتها بتسرّع أو استخفاف قد يسيء إلى النصّ ويشوهه، فيسفر الفكّ عن انتزاع أو تمزيع، والتحليل عن محلول فاسد أو رديء.

إن النص ـ في استيحاء لمعطيات الحرب ـ أقرب إلى العبوة الجاهزة للتفجير، مع فارق جوهري: أن التحليل الذي يعالجها لا يحاول تعطيلها بل إطلاقها، باعتبار أن هذا الإطلاق يسفر عن إبداعها كما تسفر الأسهم النارية عن تشكلاتها النورانية. لذلك لا مجال لأخذ النص كيفما اتفق ومن أي مسافة كان، إذ لا بدّ من الذكاء والحذر، وإنما أيضاً من المعرفة والخبرة.

إن النص بحدّ ذاته، بما هو ظاهر مرفوع، وبما هو بعيد وقصي، خاصة الشعري منه، التباس. وليس كل ظاهر نصّ غايته، وإن كان يدلّ عليها. لذلك كان التحليل تتبعاً واستقصاءً متأنياً لهذا الدالّ ومدلولاته. إنما لا يستقيم هذا التحليل إلا بانجداله، وجدليته، مع عملية التركيب التي تتضمنها دراسة النص.

إن التركيب هو حكماً مآل التحليل بقدر ما هو قرينه الجدلي. فليس تفكيك النص إلى أوالياته المكونة غرضاً بحد ذاته، أو مطلوباً لذاته. إنما هو مرتكز لا غنى عنه لأي درس

(5) راجع أبحاث في النص الروائي العربي ذكر سابقاً، خاصة الصفحات 13 - 14 و- 20 - 23 .

منهجي للنص. لا يهدف هذا الدرس من التحليل أو عبره الدل على عناصر النص المكونة وحسب، كما لا يتوخى من التفكيك الإشارة إلى أجزائه ومفاصله الأساسية فقط، إنما يسعى كذلك، معتمداً على هذه المفاصل والعناصر، إلى القبض على إبداعه البنيوي العام، وإلى الإمساك بإشعاعاته المضيئة المتفرقة. كأنه في التحليل «يهدم» ليقوم في التركيب بـ «إعادة تكوين». إنه في الجدل الذي يقيمه بين الطرفين يشيد إبداع النص، ينتجه أو «يخرجه» من جديد.

في عملية التركيب هذه يأخذ النّص الشعري التشكّل الجدير به كما حدّد التحليل قسماته. إنها تكونه في صيغة أو هيئة جديدة هي، أبعد ما تكون عن استعادة لقوله، تأليف جديد له يرتكز عليه لينطلق منه في فضاء الإبداع دون أن يكفّ عن الاتصال به والإشارة إليه قبل أن يلتحم فيه وهو يدل عليه.

إن التركيب في وجه من وجوهه ضمٌّ وتجميع لما فرّقه التحليل ونشره. على هذا النحو، وبقدر ما يكون التحليل إطلاقاً للسحر الكامن من عبوة النص، يجيء التركيب سحراً على سحر، يُعيد جنّ النص (الشعريّ) إلى قمقم النص (البحثيّ). لذلك، إذ ينجح في هذا العمل، يبدو النّص الأخير (البحثي) للكثيرين فتاناً، بل أحياناً أعظم فتوناً من النص الأول (الشعري) نفسه.

* على هذه الجدلية من التحليل والتركيب تأتي دراسة النص الشعري عملية إخراج تبوح بأسراره الجمالية إذ تكشفها وتطويها، مبينة في هذه العملية الجدلية الإخراجية الأسس الإبداعية المكونة لشعرية النص الذي تدرسه، ومبينة في الوقت نفسه وجهاً من أوجه فعالية الجدلية الخاصة بتكوينها هي بين الكفاية والإداء. إنها بذلك تجاوز إيجابي لهذين الأخيرين (الكفاية والإداء)، ولذينك الأولين (التحليل والتركيب) باتجاه إبداعي مختلف أو مغاير لذاك القائم في النص وموضوعه دون أن يكفّ عن الاستناد والرجوع إليهما وإليه حتى في أكثر أوضاعه وحالاته تحليقاً.

ذلك أن الدراسة النّصية المعنية هنا، كدراسة منهجية تتميز بوضوح منطلقاتها وأسسها ومفاهيمها، تتضمن في الإخراج الإبداعي للنص الشعري احتمالات الدخول في الأبعاد الدلالية التي يحتملها، أي احتمالات الاعتناء بالمستوى التأويلي الذي يحيل إلى مراجع اجتماعية ـ تاريخية أو نفسية ـ ذاتية للنص وجماليته. في هذا المسعى بالذات تجد دراسة النص الشعري اكتمالها، تعرف كفايتها البدئية ـ الاحتمالية مداها الإدائي الأرحب، وتتيح بذلك

استغراقاً في أعمق مكونات النص ومدلولاته وأبعادها الإبداعية الأبعد غوراً، يستلّ مفاتيح الأسرار المكشوفة ـ المطويّة من سرّاتها ليوضح مغازيها ومسراتها.

هكذا تتحقق دراسة النص الشعري باعتبارها بحثاً إبداعياً في هذا النص المكون ـ المؤلف اللغوي المتشابك ـ المتداخل في خصوصية نظم ـ سلك عام لإخراج أسراره ـ مسراته الخفية ـ القصية. إنها إبداعية مفترضة إزاء ذلك التنوّع الشديد الذي يَسِمُ الأعمال الشعرية، بقدر ما هي مفترضة إزاء ذلك الجديد والآتي، المتوقع وغير المتوقع منها، وبقدر ما هي شرط التجديد واكتشاف أبعاد جديدة ومقاربات جديدة. فالمسألة تعود في النهاية إلى ذلك التفاعل الجدلي بين المكتسب والمكتشف، بين المعطى المنهجي والارتياد المتحقق. علماً أن لا شيء في النهاية مطلق أو أبدي. ويبقى النص ـ أي نص شعري كان، قديم أو حديث. . . مشرعاً على كل الاحتمالات.

* لكنّ النّص الشعري، كما أشرنا، التباس إبداعي. ومهمة دارسه الأولى تكاد تكون توضيحية، إضاءة مدلهماته، بوح أسراره وكشف إيماءاتها. . .

إن النص لا يستسلم بسهولة لهذه المهمة. بل إنه غالباً ما يقاومها بأشكال شتى، بدءاً من الانغلاق وصولاً إلى المراوغة. والمفارقة بين الظاهر والباطن، المعلن والكامن، من أهم أوجه هذه المقاومة وأكثرها أصالة.

غير أن النص في انغلاقه يشير إلى مفاتيحه أو المسارب ـ المداخل المؤدية إلى باحاته وأعماقه، وفي مراوغته يومىء إلى النواحي أو الاتجاهات ـ الوجهات التي تتيح التمكّن منه وأخذه. إنما قد يؤدي التسرّع أو قلة الخبرة إلى ولوج أبواب خاطئة تخرج بالتحليل والبحث عن مراميه، أو إلى اتباع طرق مشوَّهة تودي بهما إلى مهاوٍ مريعة.

يظهر النص على هذا النحو حضارة كنوز كلام مرتجة بالثرثرة يفتحها من يقبض على كلمة سرّها فينعم بنفائسها.

إن كلمة السّر فيه هي ائتلاف هذا الخطاب المشتّت في وحدة تجد فيها عناصره المتعددة معناها في ارتباطها بغيرها من العناصر ضمن هذه الوحدة الكلية. إنها أشبه بالمصطلح الرمزي الذي يتيح تفكيك اللغات الرمزية السرية، أو الرقم السري الخاص بخزائن المال أو الأسرار الحديثة، أو التركيبة الخاصة التي تتيح دُخول خطوط أجهزة المعلوماتية المفضية إلى الوثائق الثمينة.

بيد أن امتلاك مفاتيح النّصّ لا يكفي بحد ذاته. فالنص في كنوزه ونفائسه متاهة تأخذ

بلب مرتادها، وولوج الداخل يعني الانغماس في المغامرة وليس نهايتها. إن الداخل شبكة معقدة من الدلالات والعلاقات والإحالات، وأي ولوج فيها يحتمل خطر الضياع فيها وعن مخرجها. إلا أن يكون هناك ما يسمح بالتعرف إلى معالمها أو اكتشافها وبلوغها، وبالخروج بخلاصاتها الثرية إلى الآفاق التي تضيء الطريق إليها.

ليس باب دخول النص بالضرورة باب الخروج منه. أي ليس بالضرورة أن تكون كلمة السر التي تستلم النص بدءاً هي تلك التي تدعه في النهاية. تتجاوز خصوصية النصوص ومقارباتها هنا التماثل مع كلمات المغاور («العلوية») أو خيوطها («الإريانية») بقدر ما تتضمّن من تفاعل بين النص ودرسه يطرح فيه كلٌّ على الآخر أسئلته، ووحده الأخير يحظى بنقل هذا الحوار. إنما لا يمكن الخروج من النص قبل دخوله، كما هو الحال الجاري في معظم النقد السائد إيديولوجياً كان أم نفسانياً... ولنحذرن أن تكون هذه الخطوة مطية لتحكميّة أو احتكار.

* تلافياً لأي اعتباطية في التعامل مع النصوص، وتحاشياً للمغالطات، في مقارباتها المختلفة، وحدّاً لدور الصدفة في ولوجها والخروج منها، وإصراراً على أن تكون المغامرة في الداخل كما في الخارج على أقصى ما تكون غنى وإثارة، تتقدم المنهجية دليل الباحث في النصوص الشعرية ومتاهاتها. فهي ليست الخارطة التي تقترح عليه دروب الكشف والارتياد وحسب؛ وهي ليست النظارات التي تسمح له رؤية ذلك الشريط المتتابع من الكلام والرؤى، وفهم ذلك العالم الغرائبيّ الذي ينغمس فيه، بتمكينه من تحديد أبعاد معطياته الحقيقية ـ النسبية وإعادة تشكيلها وتكوينها فقط؛ وإنما هي أيضاً تلك التي تمكنه، استناداً إلى ما سبق، من تجاوز النص وتخطّيه.

إذا كانت دراسة النص المنهجية من النّص وإلى النّص تعود، فإنها ـ بالقدر نفسه ـ من خارج النص تأتي وإلى خارج النص تمضي. من خارجه، مما أتيح لها تكوينه، ومما أمكنها استخلاصه في معاينات وتأملات سابقة وحاضرة. وإلى خارجه، إلى تلك المواقع المرجعية المتعدّدة التي يشير إليها، والتي تمضي المنهجية نحوها في عمليات تأويلها المختلفة؛ إلى تلك الآفاق الخطابية ـ اللغوية ـ الرؤيويّة التي يطرق تخومها، والتي تمضي المنهجية عبرها إلى إعادة صياغاتها النظرية.

هكذا يكتمل جدل الداخل بجدل الخارج في وحدة الإخراج الديناميكي الإبداعي التي تتبدّى عنها عملية الدراسة المنهجية للنصوص الشعرية.

* تتقدم المنهجية ضرورة لازمة لأي دراسة رصينة للنّص الشعري، بل هي شرطها الحيوي الأول.

وليس هناك من شأن يذكر لأي بحث نصيّ لا يعتمد المنهجية في عمله، كما ليس هناك من قيمة تذكر لأي تنظير شعري أو أدبي لا يرتكز إلى تحليل ودراسة النصوص منهجياً.

من الإطناب، إن لم يكن من التكرار المملّ، التعرّض إلى عجز الأعمال اللامنهجية عن معرفة النصوص وفهمها وإلى الأذى والتشويه اللذين تلحقهما بها.[6] بل يقرب هذا التعرّض من أن يكون هجوماً على جثة تكفي رائحتها المتصاعدة يوماً بعد يوم، في حال عدم طمرها والتخلّص نهائياً منها، لتلافيها والابتعاد عنها[7].

إنما لا يكفي هذا النفور وحده لتحقيق فهم سليم للنصوص، ناهيك بدراسة مرتكزاتها الإبداعية وأبعادها الدلالية. إن لم يكن هناك مجال آخر يتّجه إليه، إن لم تكن هناك ممارسة مختلفة في التعامل مع النصوص، إن لم تتمكن الدراسات المنهجية في إنجاز مقارباتها الخاصّة للنصوص، فإن ذلك النفور قد يفضي إمّا إلى ابتعاد عن البحوث النصّية عامة، وإما إلى وقوع في فخ توهم اختلافي يبقى في الحقيقة سجين حلقة مفرغة يمضي من فرار إلى فرار بحثاً عن الوهم الضائع.

إن دراساتنا اللاحقة للنصوص الشعرية القديمة هي في جانب من جوانبها طموح للرد على هذه المسألة وللمساهمة في إرساء قواعد وأسس ثابتة في الدراسة المنهجية للنص.

(6) المرجع السابق: مقدمة الكتاب؛ ومقدمة الدراسة الخاصة برواية غسان كنفاني رجال في الشمس ص 62 -67.

(7) بالإمكان العودة إلى عينات جمة من هذه الطروحات المعادية للمنهجية، مثل تلك الداعية إلى استبعادها في دراسة الإنتاج الأدبي والنافية لأي دور لها فيه بحجة أن العبقرية جن لا يمكن حبسه في قمقمية المناهج، كما تعلن ذلك مداخلة د. جبرائيل جبور «النقد الأدبي» في المؤتمر الرابع للدراسات العربية في الجامعة الأميركية في بيروت 26 - 1954/4/30 (نشرت وقائعه في العدد الثاني من السنة السابعة لمجلة الأبحاث حزيران 1954، ثم في كتاب بإشراف هيئة الدراسات العربية في الجامعة الأميركية في بيروت، د. ت. راجع ص 106 وما يليها) لتموه بذلك موقفاً رجعياً في النهاية، لأنها ترتد إلى النقد التأثري ـ الانفعالي الوجداني مختزلة كل المحاولات الجادة والحثيثة التي بذلت، خاصة إثر الحرب العالمية الثانية، لتخطي هذه العقدة ـ العقبة التي لا تزال مضاعفاتها وآثارها قائمة حتى اليوم. كما يمكن العودة إلى كتاب محمد مندور «في الميزان الجديد» (القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر 1944) لمطالعة نموذج من نماذج التنظير الأصيل التهافت لما يسمى «الذوق» الفني أو الأدبي.
وقد يكون من الأنسب تخطي مثل هذه المساهمات، كي لا نقول إهمالها، حرصاً على الجهد والوقت ومنعاً لإهدارهما في سخافات لا طائل من ورائها.

* بيد أن المنهجية المعتمدة هنا هي في الحقيقة مناهج، أو منهج متعدد. فمن المعروف أن هناك مناهج عدة في مقاربة النصوص ودرسها، بل إن فروع هذه المناهج وتشعباتها المختلفة كثيرة جمة، بحيث لم يعد كافياً معظم الأحيان الإشارة إلى منهج بعينه، بل تفترض الدقّة في التعبير تحديد المدرسة داخله، بل وأحياناً الاتجاه الخاصّ ضمن المدرسة الواحدة.

إن التقسيم الشائع إلى مناهج خارجية (منها علم الاجتماع الأدبي، وعلم التحليل النفسي للأدب، والنقد الفلسفي، والنقد المقارن... الخ) ومناهج داخلية (كالأسلوبي، والمداري، والبنيوي، والشكلاني، والألسني، والدلالي... الخ) ومناهج مختلطة (كالألسني - الاجتماعي، والألسني - النفساني، والسيميائي المتنوع، والدلالي المتعدد، والتداخل النصي... الخ) لا يعني أن أحدها ينفي الآخر بقدر ما يعني تميز الواحد عن الآخر. بل إنها، فيما يتعدّى الاختلاط، تتداخل أحياناً وتتضافر فيما بينها بقدر ما يستدعي سياق عمل الواحد منها الاستعانة بإنجازات الآخر[8].

ذلك أن كل منهج يسمح بتناول النص في جانب من جوانبه أو وجه من وجوهه، أو أنه يسمح بدرسه من زاوية معينة تقدم فيه مستوى من مستوياته التكوينية على ما عداه. ولما لم تكن النصوص معطىً سلبياً يخضع لأي معالجة كانت دون مقاومة أو ردة فعل، فإن بعض النصوص تبدي تجاوباً مع منهج دون آخر، أو أنها تستدعي أو تحبذ منهجاً أكثر من سواه. وإذ يقوم الدرس المنهجي لها أساساً على التفاعل الجدلي معها، فإن مقاربتها لا يمكن أن تكون بالضرورة واحدة. عدا عن كون المنهج الواحد، مهما بلغت فعاليته، يبقى دون التمكن من الاستحواذ على أوجه الإبداع المختلفة أو مستوياته المتعددة في النص المعالج.

أتاح هذا الوضع - البديهي؟ - الفرصة لأعداء منهج بعينه - أو المنهجية عامة - أن يشيروا إلى قصوره - أو قصورها - في إضاءة كافة جوانب أو مستويات النص بصورة متكاملة أو كافية. إلا أن هذه المستويات غالباً ما لا تكون، جميعها على الأقل، أصلاً في برنامج عمل أو بين أهداف المنهج المعنيّ، ومن التجنّي إجمالاً محاسبته على أساسها؛ بل المفترض أنه يحاسب في ادعاءاته المنهجية، ربما في جدوى هذه الإدعاءات، وخاصة في تماسكها وفعاليتها.

قد يكون هذا الوضع من بين أهم الأسباب التي دفعتنا للأخذ بالمنهج المتعدّد. بيد أنه

---

(8) راجع بهذا الصدد مقدمة كتابنا أبحاث في النص الروائي العربي ذكر سابقاً، وخاصة المواقع الإجرائية والعملية التي يشير إليها التمهيد السابق عليها.

في هذه المنهجية المتعدّدة يحظى المنهج البنيوي فيها بوضع خاص ومحدّد. إذ أن البنيوية تبدو قائمة في صلب جميع المناهج الأخرى، بل إنها تعتبر شرط فعاليتها، في انفرادها كما في اجتماعها، بغض النظر عن ادعائها ذلك أو عدمه، وعيها له أو عدمه، بحيث يمكن القول إنها منهج المناهج بامتياز.

* تقوم البنيوية أساساً على درس النص في وحدته الكلية، أو بنيته العامة. ففي هذه البنية وحدها تنهض دلالته الحقيقية كمعطى كلّي، كما تتحدّد دلالات أجزائه المكونة ضمن المعطى المذكور.

يمكن القول تبسيطاً: كما أن الكلمة لا تأخذ دلالتها الفعلية إلا في سياق الجملة التي تأتي فيها، كذلك الجملة أو العبارة أو البيت الشعري المستقل لا تقوم دلالاتها الفعلية إلا في إطار النص الكلي الذي يجيء فيه بأكمله، وضمن علاقات المعنى التي يتألف منها[9].

إن الأخذ بالبنيوية يفترض تخطياً لما كان طاغياً في جميع المقاربات البلاغية والنقدية التقليدية، ولما يتردّد أحياناً كثيرة في بعض الدراسات الحديثة، حيث يجري التوقّف في سياق بحث بعض القصائد أو النصوص الشعرية عند بيت شعري أو صورة جمالية، لتملي إبداعيتهما بغض النظر عن السياق الكلي الذي يأتيان فيه، والذي يعطيهما قيمتها الفعلية. إن حال هذه المقاربات مماثل لمن يتّخذ بستاناً موضوعاً لبحثه، فيتوقف عند الغصن هنا أو الثمرة هناك، ويضيع الكل في ثنايا الجزء أو التفصيل.

إن النص بالنسبة للمنهج البنيوي ليس أجزاء متفرقة أو عناصر مبعثرة (الاتجاه

(9) كما هو الحال في المثل الذي يتردد غالباً «لا تقربوا الصلاة» حيث تستمد كل كلمة معناها من الجملة التي تأتي فيها. لكن هذه الجملة لا تأتي مطلقة، وإنما في سياق عبارة و/أو قول يغير معناها بقدر ما يكمله: ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون ولا جنباً إلا عابري سبيل حتى تغتسلوا وإن كنتم مرضى أو على سفر أو جاء أحد منكم من الغائط أو لمستم النساء فلم تجدوا ماء فتيمموا صعيداً طيباً فامسحوا بوجوهكم وأيديكم إن الله كان عفوّاً غفوراً﴾ (القرآن الكريم: سورة النساء، الآية 43)، بيد أن هذا القول بدوره ليس مطلقاً، ولا يشكل بحد ذاته نصاً قائماً بذاته، وإنما هو جزء من نص يحتويه هو «سورة النساء» التي تشكل بدورها جزءاً من نص أكبر هو النص القرآني بأكمله. ووحده سياق هذا النص العام في وحدته الكلية وبنيته العامة يعطي لنصوصه المتفرقة كما لعباراته وجُمله المختلفة معناها الحقيقي الذي عبثاً يبحث عنه خارجه.

أما اختلاف التفسير أو التأويل بصدد بعض العبارات فمسألة أخرى تتعدى ما نسعى إلى تمثيله هنا، وإنما بالإمكان القول بإيجاز شديد إن المعنى الفعلي الذي يبلغه المنهج البنيوي لا يستبعد مبدئياً تعدده، كما لا يدعي استنفاد القول فيه، وفي جميع الحالات تبقى البنيوية شرط تكونه؛ وربما كان غيابها أساساً، إلى جانب عوامل عدة أخرى، وراء الاضطراب أو الاختلاف المشار إليه.

التقليـدي) وليس صوراً بيانية أو صيغ تعبير بلاغية مختلفة الجمالية أو الكثافة الدلالية (المنهج الأسلوبي) كما أنه ليس وحدات معنوية أو مضمونية غالبة أو بارزة أو متكررة (المنهج المداري) وليس معجماً لفظياً أو تراكيب نحوية أو انتظاماً لغوياً أو إيقاعياً (المنهج الألسني) إنه قبل ذلك كله وشرطه جميعاً كل متكامل ذو هيكلية من العلاقات التي تقوم بين عناصره الأساسية المكونة له، تجسد وحدته الكيانية وتعطيه نسقاً من المعنى العام يبين عن مدى تماسكه وعن الدلالات الفعلية لعناصره.

ضمن هذه الوحدة البنيوية العامة وحسب، تجد التراكيب اللغوية المختلفة، أو التشكيلات المدارية، أو الأساليب الجمالية أو البلاغية، نسق انتظامها الخاص، كما يفهم دورها ومعناها الحقيقيان.

كذلك هو الأمر بالنسبة للأبعاد الدلالية التي يحفل بها النص والتي يؤديها جميعها على المستوى الذاتي أو الاجتماعي أو الفلسفي... فليست هذه الأبعاد إشارات متفرقة هنا وهناك، يجري جمعها ويتم رصفها في أي سياق اعتباطي كان. بل إن نسقها الدلالي هو النسق البنيوي ذاته للنص، الذي يؤدي في انتظام بنيته الخاصة القاعدة التي يقوم عليها نظام البناء الدلالي المتعدد الأبعاد.

ضمن هذا المنظور يتضح خطر الاجتزاء وتعسف النتائج التي تستند إليه، كما يتضح تهافت المقاربات الفكروية (الإيديولوجية) والذاتية كما الجمالية العشوائية والانتقائية، بغض النظر عن التسمية التي تقدم نفسها بها.

* بيد أن هذه البنية غالباً ما لا تتقدم مباشرة، بل تأتي بحيث يتطلب بلوغها واستخراجها جهداً يقوم على إعادة النص إلى عناصره المكونة الأساسيّة، وتفحص العلاقات التي تجري بينها والوجهة التي تتخذها.

إن القبض على بنية النص هو المدخل الضروري لأي عملية درس منهجي له، وشرطها الذي لا يمكنها القفز عنه. إنه الخطوة الأولى في منهجنا المتعدّد لا تكتمل إلا برديفتها الساعية إلى إبراز التشكل النظمي الخاص الذي تتخذه هذه البنية في النص.

ربما أتيح لنصوص إبداعية عدة، لمنتج واحد أو عدة مُنتجين، أن تحفل ببنية متطابقة (واحدة) أو ببنى متماثلة أو متشابهة، لكن هذه النصوص مع ذلك لا تتكرّر أو تتماثل. فالانتظام الخاص بتشكيل البنية على الامتداد النظمي للنص يبدي عن خصوصيّة في التعبير تشي بموقف متميّز فيها، بقدر ما تميزه عن سواه في إداء البنية الواحدة أو البنى المتماثلة.

يجدر التنبه إلى أن التشكّل البنيوي المقصود مختلف عن التقسيم المضموني أو التعيين المداري، وإن كان أحياناً يلتقي بهما أو يتقاطع معهما. فالأول يمضي في بحث خطّي متتابع، وإن درس العلاقات بين الأقسام التي يتوصل إلى تعيينها في المضمون، فإنه لا يفعل ذلك في إطار علاقاتها المكونة لهيكل النص العام وبنيته، وإنما في إطار تجاورها، أو في أحسن الأحوال، تولّدها من بعضها البعض.

أما الثاني فينهمك في ملاحقة ائتلاف وتجاوب عناصر النص وأجزائه في وحدات معنوية تكون مدارات أو محاور النص العامة. إن ما يفتقده هذا العمل بشكل خاص، عدا الاضطراب الذي تدخله ملاحقة تفاصيل هذه المحاور بالدرس، والذي ينكفىء إلى تقطيع خطي للنص أو إلى استعادات تحاول سد ثغرات المتابعات الوحيدة الاتجاه، تصور الوحدة الكلية العامة التي تندرج فيها هذه المدارات أو المحاور والتي تعطيها دلالتها الفعلية، والتي يشكل غيابها الفجوة الأساسية التي تتسلّل منها كل الرؤى الاعتباطية التي تسود أعمالاً من هذا القبيل.

* إن بنية النّص وحدها إذن هي التي تؤمن من جهة أساس معرفته الحقيقية، وتضمن من جهة ثانية قياساً مرجعياً في عملية البحث المركبة في جماليته الإبداعية كما في دلالاته المختلفة، كما ستكون هناك فرصة للتحقق من ذلك في الدراسات اللاحقة.

يجدر فهم الجمالية الإبداعية هنا باعتبارها جمالية خاصة بالنص الشعري تمييزاً لها عن تلك المتعلقة بنصوص أخرى. إذ رغم ما يتردّد اليوم عن تداخل النصوص واضمحلال التخوم بينها، فإنها تبقى متميزة مع ذلك عن بعضها بما يحددها بصورة غالبة. أما بالنسبة للنصوص القديمة فإن الحدود الفاصلة بين أنماطها التعبيرية المختلفة هي من القوة والثبات إلى حد لا يمكن المراءاة فيها، وهي تشير إلى قوة عناصر التمييز وثباتها والغلبة في كل نمط بعينه.

* إذا اعتبرت الوظيفة الشعرية قائمة أساساً في المُرسلة اللغوية التي تؤديها عملية الاتصال[10]، فإن البحث عن هذه الشعرية أو الجمالية الإبداعية في النص الشعري يجب أن ينحصر في هذا القول الشعري الذي يكونه النص تحديداً.

---

(10) Roman Jakobson: **Essais de linguistique générale** (2 tomes) traduit et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris, les éditions de Minuit - coll. «Arguments»; t. 1: **Les fondations du langage** 1963, t. 2: **Rapports internes et externes du langage** 1973 (Chap. XI: «Linguistique et poétique» in t. 1 pp. 209 - 248).

تعني الدراسة المنهجية بهذا القول ساعية لأن تحدّد فيه أوجه التكافؤ أو التعادل التي يقوم عليها، إذ يعتبر التكافؤ أو التعادل مبدأ تكوينياً عاماً في جماليته الشعرية، بحيث يمكن القول إنه كلما كان أوجه التأليف المختلفة التي يأتي بها عالية الدقّة ومحكمة التناظر، كلما كانت الجمالية الشعرية راقية وعظيمة(11).

إن التكافؤ أو التعادل المذكور يقوم بنيوياً على مستويات متعددة تنجدل في وحدة النص الكلية لتؤدي إبداعيته الشعرية.

بين هذه المستويات لا تشكل دلالية المضمون مبدئياً المستوى الأكثر رجحاناً في تعيين الإبداعية المشار إليها، لكنها تشكل في معظم الأحوال المدخل الأكثر يسراً وسهولة لتعيين التكافؤ أو التعادل البنيوي للنص الشعري. لا يمكن بالتالي لأي بحث في إبداعية هذا النص أن يقتصر عليها، ولذلك ينصرف البحث المذكور إلى متابعة التكافؤ البنيوي على المستوى الإيقاعي الذي يعتبر من أهم المستويات المكونة للجمالية الشعرية، وهو أهمها على الإطلاق بالنسبة للنص الشعري القديم.

بالإمكان تمييز مراتب عدة في هذا المستوى يعتبر بينها الوزن أو البحر الشعري أو الانتظام العروضي الذي ترتكز عليه النصوص الشعرية القديمة المعالجة هنا في إيقاعها المرتبة الأساسية الأولى والمحددة. تلتحم بهذه المرتبة مجموعة من المراتب الإيقاعية الأخرى بدءاً من مرتبة النبر الذي يجسّد التحقق الإدائي للوزن ويعطيه صورته السمعية الموسيقية، إلى مرتّبة التصويت الذي ينتج عن التكوين الإيقاعي للأحرف الصائتة والصامتة والساكنة والممدودة وتأليف هذه الحروف في ترددها أو تكرارها باعتبار مخارجها المتقاربة أو المتباعدة لزخارف إيقاعية داخل الصور الموسيقية، إلى مرتبة التنغيم الخاص باللهجة وبالفصاحة أو اللّكْنة في أداء النص أو تلاوته والتي تعطي صورته الموسيقية تلويناً نغمياً خاصاً.

كان القدماء قد توصلوا إلى إنجازات مهمة بصدد المعرفة العلمية لكلّ من المرتبتين الأولى والثالثة (العروض والصواتة) وتعدّدت مساهمات المحدثين في الثانية، بينما بقيت معالجات الأخيرة نادرةً.

إن بحث التكافؤ البنيوي على المستوى الإيقاعي يقتضي تحديد التشكّل البنيوي للصورة الموسيقية التي يعطيها النص الشعري، من خلال ملاحقة مواضع التطابق والتماثل والاختلاف في صيغه الإيقاعية المختلفة.

---

(11) Michel Patillon: **Précis d'analyse littéraire** (2 t.) t. 2: **décrire la poésie** Paris, Fernand Nathan - Coll. «Nathan - Université» 1977.

* قد يضاهي المستوى الأسلوبي (أو البلاغي) المستوى الإيقاعي من حيث الأهمية في تكوين إبداعية النص الشعري، وإن بدا لاحقاً له في الشعر القديم. والبحث في تكافؤه البنيوي هو بحث في التشكّل البنيوي العام للصور التعبيرية التي يأتي بها معتمداً على الوسائل البلاغية المختلفة من بيان وبديع ومعانٍ.

أما على المستوى النحوي فتظهر مراتب عدة، قد يكون التمييز بين الجمل الإنشائية والخبرية، وبين الفعلية والاسمية، بين الفصل والوصل والتعريف والتنكير، كما بين المسند إليه والمسند وأوضاع الضمائر وتوزعها. . . إلماماً بأهمها. .

في حين يبدو النظر في المفردات واشتقاقاتها الصرفية أو دلالاتها المعجمية، ومدى تآلفها بناء لذلك وتنافرها وتكوينها بالتالي لبنية لغوية استعمالية خاصة، من خلال كشافة الوحدات المتكرِّرة والمتقاربة في النص معيّناً لمستوى لغوي مستقل.

* بيد أن البحث في مبدأ التكافؤ أو التعادل البنيوي في النص الشعري لا يقتصر على تلمّسه في أي مستوى من المستويات وحسب، بل إن تناوله في كل منها يمضي باتجاه تحديد مدى ملاءمته وتجانسه مع المستويات الأخرى.

في هذا التكافؤ البنيوي الكلي المتعدّد المستويات تحديداً تكمن الجمالية الإبداعية للنص الشعري، حيث يتبدّى الخطاب اللغوي مظهراً للمعنى بقدر ما هو مؤدٍ له، إنْ لم يكن أكثر من ذلك. وبقدر ما يكون التكافؤ عالي الإتقان، وبالتالي تجلّي بنية المعنى في بنية اللفظ بالغ الإيحاء، كلما كانت جمالية النص رفيعة المكانة.

على هذا الأساس، لا تعود الدراسات التي تقتصر على أي من هذه المستويات كافية بحد ذاتها لإبراز هذه الجمالية، ناهيك بما يقدمه بعضها، كما هو حال تلك المقاربات المستحدثة التي تعنى بعمليات التجميع والإحصاء والجدولة لبعض مظاهره وتقتصر عليها، من عجز مريع عن استيعاب النص وفهمه.

إذا كان لهذه العمليات من معنى، فبقدر ما تندرج في بنية متكاملة تعطيها مغزاها وتحدد أدوارها، وتبينّ بالتالي مدى ملاءمة استنتاجاتها لنظائرها في المستويات الأخرى.

* لكن إبداعية النّص الشعري، رغم قياسها أساساً في المرسلة اللغوية، تتخطاها إلى الأبعاد الدلالية التي تشير إليها أو توحي بها.

إن البحث في القول الشعري لا يتوقف عند التكافؤ أو التعادل البنيوي في ظواهر

لفظه، بل إنـه يمضي كذلـك إلى تقصّي هذا التكـافؤ في دلالاته المختلفـة. مما يمكن معـه إضافـة القول، إلى ما سبق، بأن الانتهاء إلى تكوين بنيوي للدلالة النفسية والفكرية والاجتماعية. . . للنص يتجانس ويتجاوب مع مبدأ التكـافؤ المستخرج أو المستنتج على المستـويات الأخـرى، يشكل مزيداً من الإثراء لجماليته وإبداعيته.

رغم كون هذه الدلالات غير محددة لهذه الجمالية أو الإبداعية، إلا أنها بـالتأكيـد فاعلة فيها.

هكـذا تتقدم الـدراسـات التحليليـة النفسيـة (أو النفسـانيـة) لـلأدب ودراسـات علم الاجتماع (أو السوسيـولوجيـة) الأدبي، لتكمل مـا تمّ إنجازه عـلى صيغة التكـافؤ البنيـوي في المستويات المشار إليها أعلاه، وتتخذ بالتالي مغزاها ودورها على هذا الأساس.

بناء لذلك تسقط معظم الاعتراضات التي ترتفع عن حسن أو سوء نية ضـد مقاربـات خارجية من هذا القبيل للنّص الشعري، وأهمها ادعاء كونها تهمل خاصيته الأساسية: جماليته الشعرية.

* تفتح هذه المقاربات الخارجية للنص درسه على التـأويل، وإنمـا أيضاً عـلى مراجعـه الضامنة له والمتمثّلة في العلوم الإنسانية المختلفة التي يستند إليها.

في هذا الانفتاح الذي تكتمل فيه دراسة النص الشعري تكتمل أيضاً التعددية المنهجية التي تعتمدها. لكن هذا الاكتمال المـزدوج أبعد مـا يكون عن أن يعتـبر نهائياً. ذلـك أنه يخط مشروعاً ـ متكاملاً بالتأكيد ـ وإنما لا يختم القول بقدر ما يستـدعيه، إن في فضـاء النص أو في قواعده المنهجية. مما يفترض إنصاتاً مزدوجاً للجديد هنا والمحدث هناك؛ لآخـر ما يتفتّق عن الإبـداع الإنساني في المجـال الشعري، وإنمـا أيضاً في الـرواية والمسرح والسينـما. . . وجميـع الحقول الفنية والجمالية؛ ولآخر مستجدات البحوث المعرفية في ميادينها المتفرقة من اللسانيـات إلى العلوم الإنسانية المختلفة، وإنما أيضاً إلى جميع الميادين العلمية والفكرية في حقول إنتاجها المتعددة في المؤسسات وخارجها.

على هدي هـذه المقولات تمضي الـدراسات الـلاحقة. لا يعني ذلـك أنها تستنفد جميـع الأوجـه والمستويـات المشار إليهـا، إنما تقـول على الأقـل الأساسي فيهـا، كما هـو الحـال بصـدد المستوى الإيقاعي مثلاً. وإن كان يعوزها التفصيل في بعض المستويـات، كما بصـدد المستوى اللغوي مثلاً أو النفسي أو الإجتماعي أحياناً، فلما يعوزها من معطيـات ثابتـة يطمـأن إليها في هذا المجال.

إنها على كل حال ليست إلا محاولات، تتكامل بتآزر أخرى، وتستدعيها.

* يبقى أن هذا الدرس المنهجي المتعدّد للنص الشعري لا يعنيه وحده وإن اختصّ به كما استعرضت أوالياته الأساسية. فهو، بقدر ما ينجز من مقاربات معرفية ذات قيمة أو جدوى، يومىء إلى إمكانات درس أخرى، لنصوص أخرى، مختصّة بها. أكانت هذه النصوص شعرية أو فنية أو ثقافية أو فكرية...

من درس إلى آخر تفتح المنهجية، من نص إلى آخر، أبواب العالم المغلقة، والدنيا نصّ متعدد لمن يحسن القراءة. من الإعلانات وشعارات الحائط وصور الشهداء والفنانين والسياسيين إلى تخطيط المدن وتنظيم عيشها اليومي وهندسة البناء والطرق والجسور واتجاهات السير... ومن مراسيم الزواج والدفن والاستقبال والوداع، إلى استعراضات الجسد والزي والزينة والحرب والسلم والغرام والولادة والموت... سلاسل لا تنتهي من نصوص يحيل بعضها إلى بعض بتعدّد في اللغة وخصوصية في القول.

وإذا كانت الحياة خيارات، فإنّ الوعي شرط الخيارات السليمة. أما شرط الوعي الصحيح فمعرفة سليمة. وهذه المعرفة تبدأ في إحسان القراءة والنظر. وأحسن القراءات هي تلك المنهجية، وأفضلها المنهجية المتعدّدة.

إن المنهجية المتعددة بناء مستمر، لا يمكن لفرد أن ينجزه، وإنما بإمكانه المبادرة إليه. في إطار هذا الفهم، وعلى ضوء ما تقدم، يجدر قراءة الدراسات التالية والنظر فيها.

د. سامي سويدان
الجامعة اللبنانية

الفصل الأول

قصائد أبي نواس مصابيح الشعر الروية

دراسة نص لأبي نواس (الحسن بن هانىء)
[145 هـ/ 763 م - 199 هـ/ 814 م]:

«لأقطعن نياط الهم بالكاس   فليس للهم مثل الكاس من آس»

* نص الدراسة

أولاً: في الشعر والشاعر

ثانياً: التشكُّل البنيوي للقصيدة.

ثالثاً: انتظام التكوين الدلالي للنص

رابعاً: في أوجه التناسب والتكافؤ في النص.

خامساً: في الأبعاد الشخصية والاجتماعية.

* كلمة ختامية.

*** نص الدراسة**

الكأس والهموم(1)

1 ـ لأقطعنَّ نياط الهم بالكاس   فليس للهم مثل الكاس من آسِ
ه/ه/ ه//ه/ه/ ه/ / ! ه // ه//   ه/ه/ ه//ه/ ه/ ه//ه/ ه//ه// 5

2 ـ فسقينها سلافاً سلسلاً حجبت   في دنِّها حقباً في ركن ديماس
ه/// ه//ه/ه/ ه // ه/ ه//ه//   ه/ ه/ ه//ه/ ه/ ه / / / ه//ه/ه/ 3

3 ـ صفراء تضحك عند المزج من شغبٍ   كأن أعينها أنصاف أجراس
ه/// ه //ه/ ه/ ه/// ه//ه/ه /   ه/ه/ ه//ه/ه/ ه/ // ه//ه / / 4

4 ـ كأن كاساتنا والليل معتكر   سرج توقّد في محراب شماس
ه///ه//ه/ ه/ ه//ه/ ه / / ه/ /   ه/ه/ ه//ه/ ه/ ه/// ه//ه/ه/ 3

5 ـ هذا وذاك وفتيان لهم أدب   شم الأنوف سراة غير أنكاس
ه///ه// ه/ ه/ ه/// ه// ه/ ه/   ه/ه / ه //ه/ه/ ه/// ه//ه/ه/ 3

6 ـ نازعتهم قهوة صفراء صافية   لشادن خنث كالغصن مياس
ه/// ه//ه/ه/ ه// ه/ه//ه/ه /   ه/ه / ه// ه/ه / ه/// ه//ه// 3

7 ـ مخنّث اللفظ يسبيني بمقلته   مقرطق قرشي الوجه عبّاسي
ه /// ه// ه/ه/ ه//ه/ ه//ه//   ه/ه/ ه// ه/ ه/ ه/// ه//ه // 4

8 ـ كأن إكليله تاج ابن ماريةٍ   إذ راح معتصباً بالورد والآس
ه/// ه// ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/   ه/ه/ ه// ه /ه/ ه///ه//ه/ه/ 3

9 ـ وقد يغنّيك من سكر ومن طرب   والكأس تختال من ساق إلى حاسي
ه/// ه//ه/ ه/ ه//ه/ ه/ه //   ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه/ه/ 2

10 ـ «لله درّكِ قد عذبتني حرقاً   بالقرب والبعد والإطماع واليأس»
ه/// ه// ه/ه/ ه//د//ه/ه/   ه/ه/ ه//ه/ه/ ه// ه/ ه// ه /ه / 2

---

(1) ديوان أبي نواس الحسن بن هانيء؛ حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي. بيروت/ دار الكتاب العربي، د. ت. ص 159 - 160.

أولاً: في الشعر والشاعر

قلما اندمجت أعمال شاعر وسيرة حياته كما كان الحال مع صاحب هذا النص. إذ يلفت انتباه المتتبع لقصائده تجانسها بل تداخلها واشتباكها، بشكل لا فكاك منه مع الأحداث التي عاشها وممارساته ومواقفه فيها.

بين قصائده تبرز تلك الخمرية معبِّرة أكثر من سواها عن هذا التداخل العميق بين الشعر والحياة، مبلورة لهواجس الذات وملامح المرحلة في إشعاعات العمل الإبداعي المتألق. فكما غلب المجون على عيشه غلب كذلك على شعره. وإذا كان هذا الوضع قد دفع البعض في تعاملهم مع هذا الشعر إلى التأثر بنهج وسلوك صاحبه في الحياة، فقد ميَّز البعض الآخر بين سيرته الاجتماعية وبين إنتاجه الشعري. ولو اقتصرنا في التدليل على ذلك، من جهة، على ما قاله أبو عبيد الله محمد بن زياد الأعرابي عنه: «إنه من أشعر الناس، وما يمنعنا من رواية شعره إلَّا تبذُّله وسخفه»[2]، ومن جهة ثانية على ما ذكره الجاحظ عن أستاذه إبراهيم بن سيّار النظَّام من أنه سمعه يقول: «وقد أنشد شعراً لأبي نواس في الخمر: كأن هذا الفتى جُمع له الكلام فاختار أحسنه!»[3]، فإننا نلحظ، رغم اختلاف الموقفين، اتفاقاً على الاعتراف بعظمة شعر النواسي، وأن هذا الاختلاف مرده على الأرجح اتجاهان متعارضان غلبا في النقد كما في النحو والتفسير: الاتجاه النقلي الاتباعي الذي كان غالباً في الكوفة، والاتجاه العقلي التجديدي الذي كان غالباً على البصرة. كما نلمح خلل ذلك الخلاف الذي كان محتدماً حول القديم - ما كان قبل الإسلام أو متصلاً بما قبل الإسلام، والحديث أو المولَّد الذي طرأ بعد ذلك.

---

(2) ابن منظور المصري: أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، قدم له وأشرف على تصحيحه وتقسيمه وتبويبه عمر أبو النصر. الطبعة الثانية [بيروت؟] - سلسلة «من التراث العربي»، لا د. ن. ولا. ت. ص 53.

(3) المرجع نفسه، ص 56.

هكذا اجتمع إلى جانب البعد «الأخلاقي» بعد «تاريخي»، يزخر كلاهما بسمات دينية قوية. وإذا كان بالإمكان استبعاد البعد الأول في الحكم على العمل الشعري بالفصل الذي يمكن إجراؤه بين الحياة والشعر، فإنّ إمكان استبعاد الثاني يبدو أمراً عسيراً لأنه كان يتعلّق بصميم هذا العمل المذكور، بأسلوبه في التعبير، وبلغته المعتمدة.

وقد وجد أبو نواس من يجعل شعره بمرتبة شعر الأقدمين إن لم يكن أرقى منه، كما هو الحال في قول عبد الله بن محمد بن عائشة: «من طلب الأدب فلم يروِ شعر أبي نواس فليس بتامّ الأدب!»[4]. مع ذلك، من الصعب إن لم يكن مستحيلاً فصل ما يُقال في هذا الشعر عن كيفية قوله. وربما كان تشديد معظم المداخلات بشأن شعر أبي نواس على معانيه مثيراً للإهتمام كما يتبدّى في قول أبي حاتم: «كانت المعاني مدفونة حتى أثارها أبو نواس!»[5]، نظراً لأنه في هذا الجانب بالذات يتمثل اختراقه للمحظور الديني والأخلاقي المفترض، ونظراً لأن في مثل هذا التشديد مجالاً للنيل من هذا الشعر باعتبار أن المعاني فيه، وإن أدّت دوراً جمالياً، ليست هي العنصر أو العامل الجمالي الأساسي فيه.

لكن ذهاب البعض في توضيح قيمة هذا الشعر بالإشارة إلى تفاصيل لا تدع التباساً حول البعد الفني والجمالي فيه، يعيد لهذه المداخلات توازناً أو يعطيها تحديداً قد تكون بحاجة إلى بعضه. فإذ يقول أبو عبيدة التميمي: «أبو نواس في المحدثين مثل امرىء القيس في المتقدمين. فتح لهم هذه الفطن، ودلهم على المعاني، وأرشدهم إلى طريق الأدب والتصرُّف في فنونه»[6] فإنه يماثل، وهو يحافظ على الاختلاف، بين الشعرين القديم والحديث، جاعلاً لشعر أبي نواس دوراً تأسيسياً رائداً على المستوى الفني كما على المستوى المضموني، فيبدو علامة بدء جديد تضاهي سابقتها من حيث الجدة والمعاصرة، كما من حيث الخروج على قائم ومستتب، بحيث يصبح ما قيل قبلها مماثلاً للغفل والمنبتّ قبل سابقتها.

لا ريب أن هذا الخروج هو ميزة شعر أبي نواس بالذات الذي يتقدَّم على هذا النحو مكوّناً لقطيعة شعرية مع ما سبقه، قطيعة لم تكن مفردة أو استثنائية إزاء ما كانت تحفل به المرحلة من زخم معرفي وثقافي.

بيد أن كل شعر هو بالضرورة خروج عن السائد والمألوف، وكل شاعر هو بالضرورة

---

(4) المرجع نفسه، ص 49.
(5) المرجع نفسه، ص 58.
(6) المرجع نفسه، ص 48.

مجدد. فاللغة الشعرية هي في الأصل خروج عن اللغة السابقة عليها، هي أصلاً انحراف عن المعهود وطرْقٌ لصِيَغ جديدة في القول والتعبير.

لذلك لا معنى لإطلاق صفة الشعرية على نتاج لغوي يكرِّر سابقاً عليه، أو يستعيد ما كان معروفاً مهما كانت عظمة ذاك السابق أو أهمية هذا المعروف، بل ومهما كانت براعة هذه الاستعادة أو لباقة ذلك التكرار.

وإذا كانت هذه الصفة تتردَّد بكثرة اليوم، على خلاف هذا المفهوم، فيجدر فهمها مجازياً باعتبار أنها تدل على تمنّ أو أنها أثر من آثار التضخّم اللغوي.

وقد يكون هذا الخروج ـ الإنحراف المشار إليه المقياس الأكثر ملاءمة لتحديد مدى شعرية الأعمال التي تدعى أنها من الشعر، وأصحابها الذين يدّعون أنهم من الشعراء.

يؤكد هذا المقياس شاعرية أبي نواس وشعرية قصائده الخمرية خاصة بامتياز. والناظر في شعره، بعيداً عن التحيُّز الأرعن والأفكار المسبقة والشطحات الزائغة، يلحظ فيما يتجاوز التفاوت بين أبوابه وفي كل باب، ذلك المروق الذي تتمثّل فيه سيرة منحرفة عن المعهود والمقبول، كما تتمثل فيه صيغ التعبير الخارجة عن الشائع والمتداول.

في هذا الشعر كالتحام للبعد الشخصي، المتمثل في موقف تؤديه دلالات المضمون، بالبعد الجمالي الكامن في التشكّلات الإبداعية التي يتخذها التعبير الكلامي، تنجدل عملية التجديد التي ميّزت هذا الشعر.

وفي القصائد الخمرية التي لا تخلص على كل حال من التعرُّض للغلمان، كسقاة وموضوع رغبة جنسية في أغلب الأحيان، والتي تغلب بوضوح على ما عداها[7] تتمثل عملية التجديد المذكورة على أرقى وأوضح ما يكون. ففي هذه القصائد تعبير أصيل عن أعماق الذات ومتاهاتها المدلهمة في بحثها المحموم عن لذائذ الحياة وأطايبها كما تمثلت في رحيقها الخمري، وتعبير متميز، لا يقل أصالة عن الوجه الذاتي، عن المجتمع في ظواهره الأكثر حداثة وحيوية وغنى كما جسدتها مجالس المجون والفجور كروحه الأعمق، وكما عبرت عنها النشاطات الفكرية واللغوية والشعرية في غمرة صراعاتها ومحاولاتها الحثيثة لإرساء مدارس ومذاهب وتيارات، وفي عز احتدام المجابهات الدينية والأخلاقية والسياسية. وعبر إشراقة الذات في أقصى حالات التفتح والتطلع إلى حرية متحلّلة من كل القيود، والسعي إلى

(7) لأبي نواس 299 قصيدة ومقطوعة خمرية في 226 صفحة، مقابل 100 قصيدة ومقطوعة مدحية في حوالي 100 صفحة. راجع: ديوان أبي نواس. . . المذكور سابقاً.

ممارستها في خضم تفاعلات المرحلة العلمية والحضارية المعاشة، جاء الشعر الخمري النواسي يعلن خصوصيته الجمالية.

لم تكن هذه الخصوصية إذن مقتصرة على الجانب الفكروي (أو الإيديولوجي)، كما تمثل في الموقف الذي عبرت عنه قصائد أبي نواس الخمرية من التقاليد والقيم السائدة، باعتباره موقفاً متمرداً على السائد ومحرضاً على الثورة؛ ولا على الجانب النفسي (أو الذاتي) القائم على اعتبار الشعر تعبيراً وجدانياً متميِّزاً باستمرار عن أكثر الأهواء والنزعات الذاتية عمقاً، وبأنه على هذا الأساس المنفذ الذي يتسلَّل منه اللاوعي إلى مدارج التعبير سافراً أو محجّباً - متخفياً أو متنكراً - ؛ ولا على الجانب التعبيري المشار إليه غالباً في التشديد على تجاوز المطالع الطّللية وأطر التعبير الشعري التقليدية، وفي ارتياد لأنماط من القول والتأليف تبحث عن تجانسها مع النزعات الذاتية لا مع المقاييس الخارجية المسبقة؛ وإنما في اشتمالها عليها جميعاً في تكوين لفضاء شعري متكامل، يجد في القصيدة - النص مداه المحدَّد الذي لا تكف الجوانب الذاتية والإيديولوجية والجمالية عن التشكل والتبلور ضمنه، في عملية تحوُّل داخلي هي الوجه البنيوي الداخلي للتحوُّل الكلي الذي يلعبه هذا النص على مستويات عدة وأبعاد متنوعة، معبراً عن موقف وجودي كلي، وعن كونه بالقدر نفسه أثراً من آثار هذا الموقف.

إذا كانت هذه هي سمات الخصوصية التجديدية - الشعرية لأبي نواس، كما ستكون لنا فرصة الإطلاع على تفاصيل تكوينها وتألقها في دراستنا لأحد نصوصه - دراسة هي في النهاية إطلالة على عالمه الفني والفكري، على أن التعرف الفعلي إليه يقتضي المغامرة في فضاءات نصوصه جميعاً - فلا يسعنا قبل البدء بها - في سياق هذا التمهيد - إلاّ الإشارة السريعة إلى بعض الدراسات والأحكام المتسرعة بصدده، التي تثير الاستغراب بقدر ما تؤكد ضرورة الرجوع الدقيق إلى النصوص ودراستها بشكل منهجي واعٍ ومسؤول قبل السماح للنفس بإطلاق الآراء جزافاً.

نقتصر للتدليل على ما نقول في إشارتنا هذه على ملاحظات موجزة على كتاب للدكتور علي شلق عن أبي نواس[8]، وعلى ما ورد في الكتاب الثاني من **الثابت والمتحول** لأدونيس[9] وفي **جدلية الخفاء والتجلي** للدكتور كمال أبو ديب[10].

---

(8) د. علي شلق: أبو نواس بين التخطي والالتزام، الطبعة الأولى بيروت - المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، 1982.

(9) أدونيس: الثابت والمتحول / بحث في الاتباع والإبداع عند العرب. الكتاب الثاني: 2 - تأصيل الأصول؛ الطبعة الأولى، بيروت - دار العودة 1977.

(10) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي/ دراسات بنيوية في الشعر. الطبعة الثانية تشرين الأول 1981، بيروت - دار العلم للملايين (الطبعة الأولى 1979).

فالكتاب الأول نموذج متقدم من نماذج الدراسة التقليدية، التي لا تأتي للمطلع عليها بأي فائدة تذكر، ولكنها في المقابل قد تحمل إليه الضرر الكبير. فهو إذ يقدم العصر والشاعر على سطحية مألوفة في مثل هذا النمط من الدراسات، يقوم باستعراض قصائده في فنونها المختلفة كما وزعها ديوانه[11]، منتهياً إلى تناول بعض القضايا العامة المتصلة بالشاعر وشعره. في هذا الاستعراض تغيب أي منهجية في الدراسة، فلا نجد غير تلاوة لمنتخبات من القصائد مشفوعة بتعليقات تتراوح بين الشرح المبسط الذي ينثر الكلام المنظوم والتداعي السطحي الذي يعبر من صيحات الإعجاب إلى استدعاء أمكنة وأزمنة وأوضاع، لا يبرره غير التوارد الذاتي للخواطر. هكذا نجده في سياق بحث شعوبية أبي نواس يقفز إلى قصور الحمراء بالأندلس وبرك المتوكل وطاسات العرب المترفين، متوصلاً إلى اعتبار الشعوبية «موضة عصر» الشاعر شأنها شأن «موضة» عصرنا «بالتفرنج»[12]. وفي سياق بحث القصة الخمرية عند أبي نواس، يمضي في قفزات لا تقل إثارة، حين يعبر القرون والأمكنة بغرة طرف، فيعتبر أن الشاعر في خمرياته «مر بالوجود مرور واحد سبق عصره، كأنه يتخطّر في حانات سان جرمان [في باريس] اليوم، وحوله متحلقون في الجانب المقابل لحلقة «سارتر» »، مضيفاً: «كأنه يحيا حاراً بلحمه ودمه في طليعة رواد حضارة اليوم»[13]!

أما الخطأ الشنيع أو الخطر الكبير، ففي ذلك التعامل مع النصوص حيث يجري اقتطاع الأبيات من سياقها ورصفها في سياق جديد ـ وهذا ما يمكن اعتباره «منهجية» تقليدية، وإن كانت تزاول إجمالاً بصورة غير واعية من قبل أصحابها الذين يتابعون نهجاً يتصل بإرث متراكم عريق ـ وخلل ذلك أخطاء في فهم النص وأبعاده، حيث تتحوَّل الجارية التي يتناولها أبو نواس في قصيدته التي مطلعها:

ساعٍ بكأسٍ إلى ناشٍ على طرب ... كلاهما عجب في منظر عجب[14]

على يد الباحث خمرة «تدعو مفترعها»، وتجعله يتحرَّى «في النفس غلمة توّاقة. . .»[15]!

---

(11) راجع: ديوان أبي نواس. . . المذكور سابقاً.
(12) د. علي شلق: أبو نواس بين التخطي والالتزام؛ مذكور سابقاً، ص 144.
(13) المرجع نفسه، ص 123.
(14) راجع ديوان أبي نواس. . . مذكور سابقاً، ص—72
(15) د. علي شلق: أبو نواس بين التخطي والالتزام؛ مذكور سابقاً ص 67 و 68 على التوالي.

كما يتحوّل الساقي الأحْوَر، الأهيف، الراجح الكفل في قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

أحسن من وقفة على طلل   كأس عقار تجري على ثمل[16]

إلى «نديم» من أولئك الشباب الكرام الذين يذكرهم أبو نواس في قصيدته!

بل يمضي الباحث إلى جعل الشاعر «يرغب في جمع الكون ضمن كأسه»، وإلى جعل النديم عنده صورة للكأس الذهبية المليئة بالتصاوير![17] . . . الخ.

ومن غير المجدي متابعة أنماط وصيغ وكمية الأذى الذي تلحقه هذه الدراسة ومثيلاتها في النصوص التي تتعرض لها.

الكتاب الثاني مفارق للأول ـ خاصة وأن مؤلفه من أعلام «الحداثة» في الشعر العربي المعاصر ـ باعتباره يتقدم في ظاهره كمحاولة جديدة لمقاربة الشعر العربي، ويأتي تعرُّضه لأبي نواس في سياق البحث في أصول الإبداع والحداثة في هذا الشعر. وإذا كنا هنا لا نتعرض للمحاولة بأكملها، فإننا نكتفي بالإلماع إلى الخلل المنهجي العام الذي يحكمها، حيث إن أحكامها ونتائجها تستند إلى أبيات متفرقة ومبعثرة وخارج سياقها، لا إلى نصوص كاملة من قصائد أو مجموعة من القصائد، وإن دراسة الأوضاع الاجتماعية والفكرية والدينية والشعرية تأتي متجاورة أو متراكمة، كل منها منفصلة كلياً عن الأخرى دون أيّة روابط توضح صلاتها ببعضها، مما يذكّر، بغض النظر عن الادعاءات المخالفة، بالطريقة التقليدية الشائعة التي تحكم معظم الدراسات الأدبية. لننتقل إلى ما يتعلّق بأبي نواس تحديداً، ملاحظين أن الأحكام الخاصة بشأنه أقرب إلى الشطحات التي يأتي بها تداعي التركيب الكلامي منها إلى الاستنتاجات المتولدة من تمعن في النصوص وتقصيّ دلالاتها. من ذلك ما يتعاقب من أقوال بصدد الخمرة لا تحفل على الإطلاق بعدم صحتها ولا بتناقضاتها، إذ تعتبر أن الخمرة «حلم ولها فعل الحلم»، وأنها تأخذ بنا خارج العادي والمرئي والملموس إلى «حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحداً»، وإلى «حيث تتحول الحياة إلى ما يشبه النشوة الدائمة» وهذه النشوة هي الحياة على أشد ما تكون من «الوعي والحسية»! وأن الحلم «شكل آخر للخمرة. إنه اليقظة» . . .[18]!

كما يعتمد الباحث، كمسلّمات، مقولات هي بدورها لا تقنع كما لا تستبعد التناقض

---

(16) ديوان أبي نواس. . . مذكور سابقاً، ص 147

(17) د. علي شلق: أبو نواس بين التخطي والالتزام؛ مذكور سابقاً، ص 101.

(18) أدونيس: الثابت والمتحول. . . الكتاب الثاني. . . مذكور سابقاً، ص 110 - 111.

فيما بينهما، فيعتبر أن «انتهاك ما حرَّمه الله، إنما هو خروج على الله نفسه». . «وهذا الخروج يجعل الإنسان مساوياً لله، وشبيهاً به». ذلك أن الإنسان «حين يخرق المحرَّم يتساوى بالله، لأنه يقيم بينه وبين ما يخرقه علاقة التبعية»، و«أن التساوي بالله يقود إلى نفيه أو قتله». . . لكن الإنسان «الذي يشعر بحريته» والذي هو بذلك أرقى من الخارق للمحرم، يسعى لأن يكون «في مستوى الخليفة»[19]. . . كأن الخليفة أرقى من الله! يبرز تهافت المنطق المعتمد هنا خاصة في هذا القفز الأرعن من مستوى إلى آخر بخفة تبدو مناقضة لرجاحة عقل متوقعة. إذ كيف ينتج عن الخرق تبعية، وعن التبعية مساواة، وعن المساواة نفي أو قتل؟! وكيف يكون الشعور بالحرية أرقى من الخرق، وتوقاً للمساواة بالخليفة بعد أن كان الخرق مساواة بالله؟!

وحين يعتبر أدونيس أن هذا الإنسان المتحرّر «يستقبل الموت بالفرح نفسه الذي يستقبل به ملذاته»، ويكمل «ذلك أنه يتساوى عنده، بفضل امتلائه بالحرية، الحياة والموت»! ويخلص إلى القول: «بل إنه قد يفرح بالموت أكثر من فرحه بالحياة نفسها» فالموت تتويج للذائذ[20]. . . ! فإنه يبلغ في خفة منطقه شأواً بعيداً، حيث لا تقود الحرية إلى الموت وحسب، بل تجعل من الموت هدفها الأرقى والأعمق والألذ! لكن، ما دام الأمر كذلك، لماذا يؤخر (الإنسان/ أبو نواس؟) مجيء الموت «حتى لنشعر أن الموت لا يجيء أبداً»[21]؟!

فيما يتعدَّى هذه المغالطات الفاقعة وأمثالها، نتوقف عند حكمين أشد خطورة، لأنهما يتعلقان بجوانب أساسية في إنتاج أبي نواس الشعري.

يتمثَّل الأول في ما يعلنه الباحث في سياق تبيينه لتجديد أبي نواس الشعري: «يلبس أبو نواس، فيما يشكل صورة العالم، قناع المجون»[22]. ففيما يتخطّى الاستعارة المعتمدة إلى دلالاتها يشير التعبير إلى أن المجون أمر خارجي مستعار، ليس من الذات وغير أصيل ويمكن تغييره باعتماد أي قناع آخر كالبطولة أو الورع أو الكرم. . . وفي ذلك افتئات على الشاعر وشعره وتناقض فاضح مع ما كان الباحث نفسه قد ذكره سابقاً من أن التجديد لدى أبي نواس ينطلق من التعبير عن حياته الحاضرة، فهو «يعيد، بدءاً من تجربته، تشكيل صورة العالم»[23]، ومع ما يذكر لاحقاً حول الخمرة وأبعادها التحويلية. .

(19) المرجع نفسه، ص 112 - 113.
(20) المرجع نفسه، ص 114.
(21) المرجع نفسه، ص 115.
(22) المرجع نفسه، ص 109.
(23) المرجع نفسه، ص 109.

ويكمن الثاني في ذلك الاستنتاج الذي يخلص إليه الشاعر بعد استعراضه للأبعاد التحررية للمجون والخمرة في شعر أبي نواس، حيث يقول: «تكمن جِدَّة أبي نواس، إذن، في الكشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وفي تجاوز الثنائية بين الذات والكون»[24]. فإذا تجاوزنا الصيغة التعميمية التي يعتمدها التعبير في استعماله «الطاقات المكبوتة» و«الإنسان» و«الذات» و«الكون»، فإننا لا نرى أن شعر أبي نواس يقدم كشفاً عن المكبوت لديه بقدر ما يعبر على العكس تماماً من ذلك عن انهماك كلي بالملذات واستغراق عميق في أوجه الاستمتاع، ولا أن هذا الشعر يشير إلى تجاوز الثنائية بين الشاعر - أو غيره؟ - والكون، بل على خلاف ذلك يبين الشعر الخمري عند أبي نواس باستمرار عن بعد بين الذات ومحيطها مجلساً كان أو عالماً أو كوناً، حيث يبدو هذا المحيط إزاء الذات التي تشكل محوره وبالخمرة التي تشكِّل مداره متكوِّناً من معطيات شتّى مستقلة عن الذات ولكنها تتجاوب وتتكامل لصوغ مشتهياتها ورغائبها، وفي ذلك اقتراب من المسألة السابقة المتعلقة بالتعبير عن تحقيق الذات لمتعها وملاذها.

تكاد مجمل القصائد الخمرية تشكِّل صيغاً متنوعة في تمثيل ما نذهب إليه، بشكل مباشر وبارز معظم الأحيان. على كل حال، وهذا الأهم، لا نرى أن «جدة أبي نواس» تكمن هنا أو هناك بقدر ما تكمن في الخطاب الشعري الخاص المعتمد من قبله للتعبير عن تجربته، في تلك الخصوصية الجمالية التي تميَّز بها هذا الخطاب وميزته عن سواه من الخطابات الشعرية الأخرى. وليست الكلمات والتعابير الغائمة والملتبسة، ولا الأحكام الاعتباطية والجزافية هي التي تساعدنا على فهم هذه الخصوصية وتمثل مكوناتها وأبعادها.

أخيراً، يأتي التعرُّض لأبي نواس في الكتاب الثالث في الجزء الأول من الفصل الخامس فيه، الذي يحمل العنوان التالي: «نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر/ دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام». ويقدم الباحث هنا دراسة تعتمد «المنهج البنيوي» لثلاثة نصوص لأبي نواس، وذلك بهدف «تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر» و«إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس، بتطبيق المنهج البنيوي»[25]. واضح إذن من عنوان الفصل، فضلاً عن عنوان الكتاب ومن تحديد هدف الدراسة، هذا التشديد على المنهج البنيوي في مقاربة النصوص الأدبية. وبذلك تتميز هذه الدراسة عن سابقتيها وعن معظم الدراسات الأخرى السائدة للشعر بسمتين:

---

(24) المرجع نفسه، ص 111.

(25) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. . . مذكور سابقاً، ص 168.

أولاهما ارتكازها إلى منهج في البحث محدَّد تعلنه وتعمل على الالتزام به، وبذلك تسير على أسس موضوعية في الوقت الذي تقدم فيه هذه الأسس سافرة، فتتيح متابعتها والحكم على مدى فعاليتها وتناسبها بناء لمقاييس واضحة ومحددة.

ثانيتهما، اختيارها للمنهج البنيوي بالتحديد، وهو منهج يبدو حتى اليوم أكثر المناهج المعرفية كفاءة وملاءمة في الدراسات الإنسانية والأدبية والشعرية، ومن النادر وجود بحث أو دراسة حديثة ذات قيمة أو جدوى في هذه المجالات لم تلتزم هذا المنهج بصورة واعية أو غير واعية.

مع ذلك فإن العمل المتحقق في دراسة شعر أبي نواس في الكتاب المذكور، رغم أنه من أكثر الأعمال جدية ورصانة التي أتيح لنا الاطلاع عليها، حفل ـ للأسف ـ بالعديد من الأخطاء إلى حد يثير التخوف من إمكان انعكاس «تطبيق المنهج البنيوي» على «برهنة إمكانيات المنهج» المذكور سلباً، ويُساء إلى هذا المنهج بصورة غير مقصودة. ولما كان المجال هنا محدوداً لا يتيح التطرُّق إلى الأخطاء العديدة التي يحفل بها العمل على مستوى التحقيق والممارسة، فإننا سنكتفي بالإشارة إلى بعض العينات الخاصة بالتفاصيل دون أن يعني ذلك عدم أهميتها، فهي غالباً ما تكون حاسمة باعتبار أنها مرتكزات تحديد البنية محور البحث بأكمله، على أن نشير بإيجاز إثرها إلى عينات متعلقة بالمنهج البنيوي العام للعمل ككل.

في سياق بحث ما يسميه د. أبو ديب «الثنائيات الضدية بين الحركتين»: الخمرة والأطلال في القصيدة الأولى التي يدرسها («صبوح»)، يأتي على ذكر «ثنائية الفرد ـ الجماعة» في «الحركة الثانية»: «(الشاعر وصحبه/ الفرد الواقف في الأطلال): (أسأل/ سألناها)»[26]. ومن الواضح أن هذه الثنائية هنا هي غير ضدية إن لم تكن تماثلية، وهذا ما يغفل الباحث عنه، كما يغفل عن ذكر العلاقة في هذه «الحركة» بالذات بين جماعتين (نحن والظاعنين)، كي لا نقول بين الجماعة (نحن) أو الفرد (أنت) والفرد (هي: الدار)، كما يفترض في تمثل المنهج البنيوي أن يؤديه؛ حيث لا يجدر بالفردية أن تقتصر بالضرورة على الشخصية الحية وحسب، بل يمكن لأيِّ عنصر مكوَّن من عناصر التعبير يدخل في شبكة العلاقات الحيوية التي تحكمه أن يتناول كـ «شخصية» فاعلة مثلها مثل الشخصية الحية. لكن الباحث أشار إلى علاقة أخرى بين جماعتين، بين «الندامى» و«الصالحين» (وهو في الحقيقة بين «نحن» أي الشاعر وصحبه الذين يدعون ابنة الشيخ بلسان الشاعر أن تسقيهم الخمر، و«الصالحين».

(26) المرجع نفسه، ص 173.

وإذا كانت المنادمة تغري الباحث، فكان الأجدر به أن يقول: «المتنادمين») ينشأ عنها «في الحركة الأولى انفصام واحد فقط»، ويعتبر أن الصالحين هؤلاء «في الواقع ألصق بعالم الحركة الثانية، لأنهم ينتمون إلى التراث الأخلاقي ـ الديني، والأطلال تنتمي إلى التراث الثقافي ـ الفكري. وكلا التراثين يستقي من الجذور ذاتها. فهما، رمزياً، تراث واحد»[27].

في هذا التعليل أولاً مغالطة خطيرة قائمة في الخلط بين «التراث الأخلاقي ـ الديني» و «التراث الثقافي ـ الفكري»، حتى أنه يوحّد بينهما. فمن الواضح أن الشعر الطّللي المتعلّق بالتراث الأخير، يجعل هذا التراث يمتد إلى ما قبل الإسلام، بينما يجعل ارتباط «الصالحين» بالتراث الأول هذا التراث خاصاً ـ على الأرجح ـ بالدين الإسلامي وأحكامه؛ وكل من هذين التراثين يختلف ومتمايز في طبيعته عن الآخر، وفي جوانب عدة مناقض له، والادعاء بأنهما «تراث واحد» مغالطة لا يخفّف من فحشها الإطار الرمزي الذي يجعل لهما، إذ ليس كل «صالح» نصيراً، حكماً، للطلل، عداك عن عالمه ولو «رمزياً»! هذا إذا قرّ الرأي أصلاً على اعتبار «الصالحين» «ينتمون إلى التراث الأخلاقي ـ والديني»، كما يقول الباحث. فعبد الرحمن صدقي لا يجعلهم بعيدين كثيراً عن الماجنين أمثال أبي نواس، حين يعتبرهم من أولئك الذين يشربون الأنبذة المختلفة والخمر المطبوخة، وهما ما «اختلف الفقهاء فيهما تحريماً وتحليلاً»، مشيراً إلى أبيات أبي نواس موضوع البحث هنا تحديداً»[28].

بيد أن المغالطة الأخطر هي ما ينتج بنيوياً عن اعتبار الباحث «الصالحين» «ألصق بعالم الحركة الثانية»، وهو ما يؤكده لاحقاً ضامّاً إليهم البخيل[29]، بعد أن أهمل ذكر علاقة هذا الأخير «الفرد» بـ «الجماعة» (نحن) في سياق الثنائية الضدية التي قام بمتابعتها بين الفرد والجماعة. فمثل هذا الاعتبار يجعل «في الواقع» الحركة الثانية تبدأ من البيت الرابع في القصيدة وليس من البيت السابع، فتقتصر بذلك «الحركة الأولى» على ثلاثة أبيات؛ بينما تستحوذ «الحركة الثانية» على الأبيات الستة اللاحقة. لكن هذه النتيجة تقلب رأساً على عقب رؤية الباحث البنيوية للنص بأكمله، وتجعل الاستنتاجات الدلالية التي يتوصّل إليها، انطلاقاً من هذه الرؤية بالذات موضع شك على أقل تقدير. فهو كان قد لاحظ «فوراً أن الحركة الأولى تشغل الحيّز الأعظم من القصيدة، ثلثيها، أي أنها تبلغ ضعف الحركة الثانية»، مضيفاً بغبطة تتردّد بصورة لافتة في كتابه: «ومن الشيّق أن الحركة الأولى تتألف من أربعين وحدة لغوية (كلمات + حروف جر)، بينما تتألف الثانية من نصف هذا العدد، عشرين وحدة

(27) المرجع نفسه، ص 173.

(28) عبد الرحمن صدقي: ألحان الحان؛ القاهرة ـ دار المعارف بمصر د. ت. ص 202 ثم ص 207.

(29) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. . . مذكور سابقاً، ص 175.

لغوية»[30]. . . ليؤكد لاحقاً «أن للملامح التي ذكرت سابقاً عن حجم الحيِّز الذي تشغله كل من الحركتين دلالات عميقة. ومن الجلي أن الحركة التي تشغل الحيِّز الأعظم (الخمرة) تمثل عالماً مركزي الأهمية يرتبط به الشاعر ارتباطاً حميماً وأن الأطلال التي تشغل الحيز الأصغر تمثل عالماً جانبي الأهمية في رؤيا الشاعر للوجود»[31]. . . من نافل القول التشديد على أن الرؤية البنيوية السليمة وما يمكن أن تتيحه من استنتاجات على مستويات عدة، لا يمكن أن تتم بناء على إغفال عناصر وإبراز أخرى على القدر نفسه من الأهمية، أو اعتماد مقاييس مختلفة بالنسبة للموضوع الواحد دون مبرر أو دون الأخذ بتضمناتها.

إن التدقيق في مختلف التفاصيل يستدعي إطالة قد تخل بسياق البحث أو تخرج مقدمته عن غايتها المتوخاة، لذلك نكتفي بتعداد بعض العينات الأخرى حرصاً على الفائدة المرتجاة، من ملاحظتها. فلا يصح مثلاً اعتبار الطلب في «أصبحينا» يعني «استجابة الساقية فعلاً»، والقول بأن «انعدام الاستجابة» الخاص بالأطلال قائم في مطلع «حركة الأطلال»، والاستنتاج بناءً لذلك «ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة»[32]. . . وتأكيده بالقول: «وشيّق جداً أن عمليتي الانفصام هنا تشكّلان ثنائية ضدية: ابنة الشيخ تستجيب/ الأطلال لا تستجيب»[33] غير سليم، ويرتكز بوضوح على تحريف أو انحراف تأويلي. وعدا عن الفذلكة المضطربة في تمييز انقسام شاقولي إلى جانب آخر أفقي في القصيدة، فإن جعل الانقسام الشاقولي «يضع الشاعر في مواجهة الآخر ـ بوصف الآخر المجسِّد للقيم الأخلاقية الجماعية: شراب الصالحين، البخيل»، والادعاء بأنه «بهذا الانقسام أيضاً تتشكل ثنائية ضدية طرفاها الأنا/ الآخر»[34] فيه شطط في أكثر من جانب، باعتبار أن البخيل ـ إذا تركنا الصالحين جانباً ـ لا يجسِّد القيم الأخلاقية الجماعية بل على العكس من ذلك تماماً إن الكريم هو الذي يمثلها مبدئياً. كما أن المواجهة القائمة في القصيدة ليست على الإطلاق بين الأنا والآخر، فالنص بأكمله لا يعتمد أي ضمير للمتكلم المفرد، وإذا كان هناك من أنا فهي قائمة في الـ نحن التي تشتمل على آخر. . . أما «المخطط» الوارد (ص 177)، فإنه يتناقض مع ما سبقه من تحليل، إذ نجد «نشرب» التي تتضمن «الأنا» حسب الباحث قائمة في موقع «الآخر»، ونجد «قف» التي تتضمن «الآخر ـ حسب الباحث دائماً ـ قائمة في جانب

---

(30) المرجع نفسه، ص 171.
(31) المرجع نفسه، ص 175.
(32) المرجع نفسه، ص 174.
(33) المرجع نفسه، ص 178.
(34) المرجع نفسه، ص 176.

«الأنا»؛ عدا «البخيل» الموجود بدوره في موقع «الخمرة». . . الخ. أمّا الشطط الأكبر فاعتبار الباحث «ابنة الشيخ» «ابنة التراث الأخلاقي»[35] على أن الشيخ «مجسد التراث الأخلاقي - الديني والشعري أيضاً»[36]. . . ذلك أننا لا نجد ما يبرِّر التماهي أصلاً بين الابنة والأب، ولكننا خاصة لا نجد ما يبرِّر اعتبار الشيخ مجسداً حكماً لهذا التراث حين لا يكون في النص أي قرينة تسمح بمثل هذا التفسير، وبالتالي لا يمتنع الأخذ بالمعنى اللغوي القاموسي (الشيخ «الذي استبانت فيه السن وظهر عليه الشيب». . ويطلق اللفظ أيضاً للتبجيل على صاحب مركز أو علم أو فضيلة. . . إلخ؛ **بحسب لسان العرب والمنجد في اللغة والأدب والعلوم)** بل يجدر الأخذ به قبل أي معنى آخر إذا جاء متناسباً مع السياق الذي يأتي فيه بشكل يفرض نفسه بقوة كما هو الحال هنا. ومثل ذلك، اعتباره ارتباط أفعال الأمر ببعضها في الأبيات الستة الأولى «يجعل صرف الخمرة عن البخيل فعلاً مركزياً في الحركة الأولى»[37]!

كما لا يفوتنا اعتماد الباحث مفاهيم غير دقيقة، قلقة ومطاطة في آن، كما هو الحال بالنسبة لـ «حركات» القصيدة التي هي «العلامات التي تتكون منها بنية القصيدة» أو «المكونات البنيوية»[38]، وإنما هي أيضاً «شرائح القصيدة»[39]؛ وأحياناً تتألف الحركة من عدة جمل، وأحياناً أخرى تعتبر الحركة جملة مؤلفة من عدة حركات[40]. . . إلخ.

في دراسة الباحث للبنية الإيقاعية لنص القصيدة («صبوح»)، يبدأ مستخدماً «مفهوم النبر»، معتمداً المبادىء التي طورها في كتابه **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ومقتصراً في ذلك على مقارنة «الأبيات الثلاثة الأولى (بوصفها لُباب حركة الخمرة) مع الأبيات الثلاثة الأخيرة - بوصفها حركة الأطلال في القصيدة -»[41]. فإذا تجاوزنا التناقض الفاضح بين ما يجري إعلانه هنا من قيام «لباب حركة الخمرة» في الأبيات الثلاثة الأولى وبين ما سبق ذكره من اعتبار صرف الخمرة القائم في البيت الخامس «فعلاً مركزياً في الحركة الأولى»[42]، ولم نتوقف عند التفاصيل الخاصة باختلاف مواقع «النبر اللغوي» باختلاف القراءة واللفظ، والمقارنات

---

(35) المرجع نفسه، ص 177.
(36) المرجع نفسه، ص 178.
(37) المرجع نفسه، ص 179.
(38) المرجع نفسه، ص 171.
(39) المرجع نفسه، ص 175.
(40) المرجع نفسه، ص 194.
(41) المرجع نفسه، ص 182.
(42) المرجع نفسه، ص 179.

العددية التي تجري قراءتها بشكل مفتعل، فإنه لا يسعنا إلّا تأكيد أمرين بخصوص هذا الجانب من الدراسة. الأول خاص بالمغالطة الأساسية القائمة في ادعاء دراسة البنية الإيقاعية، في حين تجري فيه مقارنة الأبيات الثلاثة الأولى بتلك الأخيرة، مع ما في ذلك من امتهان لمفهوم البنية بالذات باعتباره متعلقاً أصلاً بالنص ككل وليس بأجزاء مقتطعة من مجموعه وسياقه. والقول بأن «المنهج البنيوي يرفض هذا التناول الجزئي ويتهمه بالعجز والقصور»[43]، هو قول يصدق على ما يقوم به الباحث هنا بقدر ما يتناقض مع ادعاءاته. وإذا لاحظنا أن هذا الاجتزاء الذي يقوم به يبتر الوحدة التعبيرية النحوية القائمة في البيتين الثالث والرابع، تبيّناً بالغ التشويه الذي يأتي به هذا الاجتزاء هنا! فإذا أضفنا إلى ذلك المفارقة الحاصلة وغير المعللة بين دراسة البنية الإيقاعية على الأساس العروضي وبين ما سبقت مقارنته نبرياً[44]، فلا يسعنا إلّا التشكيك بجدوى مثل هذه التعقيدات التي تحرف البحث البنيوي أكثر مما تلتزم به، وتعيقه أكثر مما تيسّره.

لا تخرج الدراستان اللاحقتان لنصي «اللباب» و«ذهب منسكب» لإبي نواس عن هذا النمط، الذي لاحظنا بعض سماته بخصوص «صبوح». بل يمكن القول إن دراسة النص الأخير هي أرقى من اللتين تليانها. فالأولى من هاتين مثقلة بافتراضات ذاتوية يسقطها الباحث على النص، يعبر عنها بوضوح الجدول أو «المخطط» المثبت في الصفحات 200-202 ... بالإضافة إلى رؤية كاريكاتورية لبنية القصيدة تميّز حركتين في القصيدة تتألف كل منها من جملتين... وأحكام مغلوطة مرتبطة بها مثل اعتبار «الجملة (ب 2) تخرج الطلول من القصيدة وبنية التجربة، إذ تنهي عن ذكرها»... ومثل القول: «تستثير الإشارة إلى الطلول الفعل: اسقنا نعطك (...)، ثم تستثير الجملة «عفته مكرهاً وخفت الأمينا» سلسلة أفعال الأمر «أدر الكأس... وانقر الدف... ودع ذكر الطلول»....[45] مع ما فيها من تناقضات...

أما الثانية فيصل فيها الانحراف والتشويه إلى الحد الأقصى، حيث تتبدّى الدراسة البنيوية عن ذاتوية قاصرة تفرض اسقاطاتها على النص وكأن الثنائية الضدية بين الخمرة والأطلال هاجس مرضي لدى الباحث فيراها حيث لا تكون؛ إذ يجد في «حركة الأطلال» «تكثيفاً

---

(43) المرجع نفسه، ص 170.

(44) قارن على سبيل المثال التطابق العروضي بين البيت الأول والبيت السابع (المرجع نفسه ص 187) والتباعد بينهما في عدد النبرات وتطابق النبرين الشعري واللغوي (المرجع نفسه ص 183).

(45) المرجع نفسه، ص 218. لاحظ أيضاً «أن الجملة» الواردة هنا هي في الحقيقة جملتان.

وتجميعاً لرموز أساسية في التراث الديني، أولاً، ثم الفكري واللغوي، ثم التاريخي»[46]؛ ليمضي من فهم مغلوط لمطلع القصيدة وبالتالي لجمالية التعبير فيه، حيث يصبح ذكر أماكن ارتياد الصبا والفتوة والصحب ذكراً للأطلال الدارسة والعافية، إلى استنتاجات خارقة في افتئاتها على النص وتحريفه. . .

نكتفي بهذا القدر من الإشارات السريعة، فليس همّنا متابعة مغالطات وأخطاء الآخرين وإنما التمهيد لدراسة نص لأبي نواس، بإبراز ضرورة التخلي عن الأحكام المسبقة وأهمية الانصراف إلى معاينة ودرس النصوص بطريقة منهجية سليمة، بهدف القبض على الخصوصية الشعرية التي تتمتع بها؛ ولا يجدر النظر إلى الملاحظات الآنفة إلاّ ضمن إطار هذا الاهتمام المنهجي وحده ومتطلباته.

ثانياً: التشكل البنيوي للقصيدة:

يرتكز هذا النص على العلاقة التي يقيمها بين الخمرة والهمّ.

فالهمّ كعنصر سلبي يحمل الحزن والكدر إلى صاحبه، كداء يعانيه هذا الأخير، يجد في الخمرة دواءه، فهي المنوطة بعلاجه وبشفاء صاحبه منه. وهي، كعنصر إيجابي، ليست كذلك إلاّ لخاصيتها الأساسية باعتبارها عنصر فرح ومسرّة، ولهذه القدرة لديها على تحويل كل ما اتصل بها إلى مماثل لها في خاصيتها المذكورة.

تبدو الخاصية الأساسية للخمرة على هذا النحو نفسية أو «روحية»، انطلاقاً من الأثر الذي تجعله في النفس. هذا الأثر هو بالتحديد تفريجي، فالخمرة تزيل الغم عن النفس فتخلصها وتنقيها من متاعبها. لكنها لا تقوم بهذا الدور العلاجي، المداوي، إلاّ لكونها، بحد ذاتها، عنصراً مناقضاً للهم وغالباً له. وهما لا يمكن أن يجتمعا لأنها تلغيه ما إن يلتقيا. وإذ يطلبها الشاعر ويلح في استسقائها يبين أهمية ميزاتها الاستشفائية الساحرة. فهي التي تحول المعاناة إلى فرح، والشر إلى خير، والظلمة إلى نور، والنزاع إلى ائتلاف، والعذاب إلى مرح. . . تتبدّى في هذه المقدرات الذاتية على الفعل والتأثير الإيجابيين في العناصر السلبية المختلفة للوجود عنصراً يتخطّى في خصائصه إبادته للهم، ليصبح مكوناً لكل ما هو لذة ونشوة وفرح في هذا الكون.

ولما كان النص يعبر عن هذا الدور الخصوصي والمتميز للخمرة، فإن بنيته تبدو، على هذا الأساس، قائمة على الإقبال على الخمرة والإلحاح في طلبها كي تبدِّد بقدرتها الشفائية ما

(46) المرجع نفسه، ص 221

تعانيه النفس، من غمّ وكدر، كما يتمثل ذلك على أوضح ما يكون في أحد مجالسها. وإذا كانت هذه البنية معلنة في البيت الأول من النص، فإنها تبين أهمية المطلع إجمالاً في التعرف إلى البنية العامة التي تأتي الأبيات اللاحقة لتحدِّد التشكل الخاص الذي يتخذه انتشارها أو التركيب المتميّز الذي تندرج فيه. فمنذ الشطر الأول يتحدد موقف قاطع بالقضاء على الحزن والكمد من جذوره وذلك بواسطة الخمرة. فيتمثل فيه التناقض بين الخمرة والحزن من ناحية، وغلبة الأولى على الثاني من ناحية ثانية، مع ما يؤديه ذلك من تضمين للمقدرة الخارقة للخمرة على النفس وللفعالية الفَرَجية التي تنتج عنها. والقصيدة بأكملها تمثيل وتوضيح وتفصيل لهذا الطرح الأولي. والنظر إليها على هذا النحو قد يخلص إلى أن هذه البنية المعلنة تتمثل في النص عبر توزيع أساسي يجعله قسمين رئيسين: الأول هو إعلان لموقف الاستعانة بالخمرة على الهم (أو طلب الخمرة) وهو يقتصر على البيتين الأولين؛ الثاني هو إظهار لخصائص أو مزايا الخمرة بإبراز عملي لأثرها وفعلها، كعنصر يحول كل ما يمسه إلى فرح ومسرة (أو وصفها في إطارها أو مجلس شربها) وهو قائم في الأبيات الثمانية اللاحقة.

تجدر الملاحظة مباشرة أن هذا التوزيع لا يعني تقطيع وحدة النص.

فالقصيدة تتمتع بوحدة داخلية ذات بنية متماسكة يستحيل التعرض لها بتقسيم أو تجزئة، دون خطر الإساءة إلى النصّ ودلالاته. فهذا النص في الحقيقة تعبير كلامي يتكون بالتنامي، تتولد أجزاؤه تباعاً من بعضها البعض، وتحديد القسمين هنا لا يعني أكثر من إبراز الانعطاف الكبير الذي يعرفه هذا التعبير في مراحل التنامي المختلفة التي يتضمنها النص. وإذا كان بالإمكان تناوله في وحدته الكلية مباشرة، فإن اختياراً كهذا لا يلغي التعرض إلى مراحل التنامي والانعطاف الأهم الذي تعرفه فيه، بحيث تبدو الإشارة بدءاً إلى هذا التوزيع مساهمة في استيعاب تكوينه البنيوي وفي توضيح وتسهيل متابعة عملية التحليل والدرس. . .

قد يكون إمعاناً في التقسيم والتبسيط، إنما لا يخلو من فائدة، ملاحظة انعطافات داخلية في النص عبر كل من القسمين المشار إليهما أعلاه، أقل أهمية من ذاك الذي حددهما. ضمن هذا المنظور، نلحظ في القسم الأول انعطافاً أو تطوراً داخلياً يخرج المعنى المطروح في مطلع النص من مجاله النظري البحت إلى توجه نحو الممارسة، جاعلاً في هذا القسم جزءين: الأول موقف إرادي افتتاحاً يقتصر على إعلان نية أو عزم الشاعر على التداوي بالخمر، على شربها باعتبارها شافية له من الهم، وهو موقف «نظري» يقتصر على البيت الأول. الثاني تجاوز لهذا الموقف النظري بتوجه عملي، بطلب شرب الخمرة أو استسقائها قائم في البيت الثاني، وهو موقف لا يشكِّل ممارسة للشرب وإن تجاوز النية في السعي إلى تحقيقها، فهو وسط بين

النظر والتطبيق على انتماء إلى موقع النظر أقرب منه إلى موقع التطبيق، باعتبار أن الممارسة - الشرب هي المعيار. لذلك يبقى البيتان في قسم مستقل، إنما غير منفصل، عن القسم الثاني اللاحق الذي يتسم بالممارسة.

في هذا القسم الثاني، بالإمكان ملاحظة أجزاء ثلاثة داخلية يعبنها تطور عملية الشرب ذاتها وتنامي التعبير عن التجربة الخاصة المرتبطة بها:

الأول يتناول تقديم الخمرة في الكؤوس للشاربين، وفيه تتمثّل الخطوة الأولى نحو الشرب أو بداية الممارسة، فهو جزء لا يتجزأ من عملية الشرب الكلية، ولا معنى له إلاّ ممهداً لهذه العملية تحديداً، وهو يقتصر على البيتين الثالث والرابع.

الثاني، يؤدي عملية شرب الخمرة في جوها الخاص، محدداً شاربيها أو المتنادمين الذين يتناولونها ومشيراً إلى امتداد الاستمتاع بها في مجلسها المتميز، معيّناً جمال وجاذبية الساقي أو الخمار الذي يبذلها لهم ومعلناً البعد الغرامي العميق الذي يربط الشاعر بهذا الساقي الآسر الحسن، وهذا الجزء قائم في الأبيات الأربعة اللاحقة (من البيت الخامس إلى البيت الثامن).

أمّا الثالث، فتمثيل لمرحلة متقدمة من الشرب، حيث يدخل الشاربون في جو السكر والطرب ويصدح صوت الساقي أو الخمار بالغناء فيستمتع الحضور، إلى جانب الخمرة، بصوته الجميل، وهو ما يعلنه البيتان الأخيران (التاسع والعاشر).

تتضح من خلال هذه العناوين الأولى عملية التنامي والتطور التي تعرفها التجربة من المشروع وطلبه إلى تحقيقه، بدءاً من تناول الكأس وصولاً إلى السكر والنشوة.

وتأتي القصيدة في تشكّلها على هذا النسق نفسه من التنامي، وتحتفظ في بنائها بوحدة متماسكة ومتفردة كتماسك وتفرد وحدة التجربة ذاتها التي تعبر عنها، حيث تمثل عملية شرب الخمرة في تناميها المشار إليه عملية التداوي من الهم والتخلّص منه حتى بلوغ أقصى حدود النشوة والفرح.

لكن النص، في تشكّله على هذا النحو، يقيم صلة رهيفة بين ما يقوله وما يوحي به، يصبح بناء لها العالم اللفظي الذي يبنيه معادلاً للعالم الخمري الذي يدل عليه؛ بحيث إن بدء القصيدة الخمرية إذ يأتيها من خارجها حافلاً بالرواسب السلبية التي يحملها من هذا الخارج المشوب بلوثة الهم والتعاسة، يتحوّل دخولاً في نصها وجوها اندراجاً في عالم مناقض لذلك الخارج، لينتهي بمن يتولاّه إلى نشوة وطرب مناقضين للرواسب التي كانت تثقل نفسيته، فيخرج من عالم القصيدة، إذ يبلغ نهايتها إلى خارجها من جديد وإنما نقيض ما كان عليه حين

دخلها خفيفاً مرحاً مغـرداً . . . لكن ما يجـدر الانصراف إليه، فيـما هو أبعـد من الاستجابـة المتسرعة لإغراءات النص، هو البحث في التكوين الـدلالي الخاص لتشكُّله البنيـوي الملاحظ أعلاه، فقد يتيح بحث هذا التكوين الدلالي التمهيد الملائم لـرؤية جمـالية النص، خـاصة في تناسب مستوياته البنيوية الإيقاعية والنحوية والأسلوبية، مع بنيته الدلاليـة ومع الأبعـاد الذاتيـة والاجتماعية التي تزخر بها، على أن يكون في توضيح ذلك إبراز للخصوصية الإبداعيـة للنص والشاعر.

ثالثاً: انتظام التكوين الدلالي للنص:

يتم فيما يلي بحث التكـوين الدلالي للنص، ضمن أو في إطـار التشكُّل البنيـوي العام الذي يحكمُهُ.

١ ـ ضرورة الخمرة:

أ ـ يبدأ مطلع النص عنيفاً قوياً، معبراً عن إصرار حاسم على التخلُّص من الحزن بالخمر، وربما عن بالغ المعاناة التي تستدعي عنفاً مماثلاً. ويتخذ هذا التخلص هيئة الفصل والبتر والقتل. ولما كان يحيق بعنصر سلبي ومؤذٍ فإنه يبدو أمراً إيجابياً وإصلاحيـاً. وإذ تتحدَّد الخمـرة وسيلة لإنجاز عملية الخـلاص والإصـلاح هـذه، فـإنها تتقـدَّم كعنصر إيجـابي إصلاحي. وعلى هذا النحو، تصبح عنصراً مطلوبـاً بل ضروريـاً. ذلك أنَّها تؤدي دوراً تفريجياً وتحريرياً وإحيائياً، ويصبح الاتصال بها على هذا الأساس همّاً وجـودياً. ووجـود هذا الطرح في الشطر الأول للبيت الأول يجعله يتقدم كمطلع بنيوي كما أشرنا أعـلاه، كمفتاح للقصيدة أو مدخل إلى سرها التكويني. ويقوم الشطر الثـاني من البيت المذكـور بإعلان ما هو متضمَّن في الشطر الأول، والذي كـان وراء الموقف المعلن فيـه: فالخمـرة دواء نـاجع للحـزن، بل إنها أحسن دواء يمكن اللجـوء إليه، فهي الـطبيب الأفضـل. يعطي هذا الإعلان للموقف الأول مزيداً من الصلابة والقـوة، لأنه يـبرز المنطق الـذي يقوم عليه، فيبدو بذلـك معقولاً ومقبـولاً. إلاَّ أن تقدُّم الشـطر الثاني كتفسـير وتوضيح للشطر الأول ينزع عن هذا الأخير بعضاً من عنفه، فتخف حدة التعبير دون أن تـتراجع حـدة الحسم فيه. وبـاكتمال البيت الأول يكتمـل الـطرح الأولي الـذي تعلنـه القصيـدة وتعلن فيه بنيتها العامة، في الوقت الذي تتلو فيه مرتكزات موقفها الأساسي.

ب ـ لما كان هذا الموقف على قدر كبـير من الأهمية وعـلى قدر كبـير من الجديـة والمنطق، فـإن الأخذ به لا يتأخر لحظة واحدة. ويأتي البيت الثاني تمثيلاً مباشراً لهـذا الأخذ من خـلال طلب الشاعر الحثيث سقيه الخمرة. لكن في هذا الأخذ السريع إشارة إلى اشتـداد الداء

أو ثقل وطأته، فيكون الانكباب المتدافع على الدواء تعبيراً عن الحاجة الماسة إليه، بقدر ما يمكن اعتباره تأكيداً لصحة المنطق المعتمد.

وإذا كان الطلب يقصد أحسن أنواع الخمر[47]، فإنه يعبِّر عن معرفة وخبرة بها بقدر ما يعبر عن الحاجة لأرقى دواء وأكثره فعالية، في إشارة غير مباشرة لقوة الهم المتمكن في نفسه ولاحتراف معالجته. فالخمرة المطلوبة عنصر راقٍ، رقيق وعريق. فبالإضافة إلى الجودة التي توحي بها الصفات المتعلقة بهذه الخمرة، فإن السلاف تعني خلاصة الخمر الصافية الرفيعة، وهي في مقدمة جميع أنواع الخمر أشرفها وأعظمها على الإطلاق. ولينها صفة ملازمة لها، بل قائمة في تكوينها وتولدها باعتبار سيلانها اللطيف خارج أي عنف يتعرَّض له سواها بالعصر أو غيره. كما أن احتجابها دليل على تلك الرعاية التي أخذت بها والتي تصونها عن الطارىء والزمني والموت، محوِّلة هذه العوامل جميعاً السلبية في حد ذاتها إلى عوامل إيجابية. هكذا ينهض وضع ومنطق متميِّزان عن الوضع والمنطق الطبيعيين إذ بقدر ما يمر الزمان بقدر ما ترتقي جودة الخمرة، وذلك بفضل العناية الإنسانية بها. فالعمل أو الجهد الحضاري للإنسان في ائتلافه مع النتاج الطبيعي يقدم أرقى المواد وأحسنها: الخمرة (السلاف). يتم هذا الائتلاف الذي يحكمه العمل الإنساني، عملياً بين نقيضين: الطبيعة والثقافة متجسدين في العنب وصناعته. ولأنه كذلك يأتي بالمدهش والرائع والساحر: الخمر.

ج - إلاَّ أن الذات الإنسانية هي التي تفيد من هذا الإنتاج الخاص، ففعل الخمرة يتجاوز «الجسد» إلى «الروح»، إذ يترك في النفس أثراً إيجابياً عظيماً.

هكذا ينهض طلبها والسعي لبلوغها والاتصال بها، مقابل الإبعاد والقطع والانفصال عن الهم، ذلك أنها تتقدم لتحقيق إصلاح وإحياء ما خرَّبه الهم وما يهدد به من دمار وموت، فتكون سمة الوصل التي تميزها مرتبطة بالحياة إزاء سمة الفصل التي تميز الهم والتي ترتبط بالموت، والانتصار لغلبتها ودحرها للهم انتصار للمتعة على الكمد، وللحياة على الموت. بيد أن هذا الانتصار يتم بطريقة متميزة. وسبق وأشرنا إلى أن النص يبدأ عنيفاً، فهو يبدأ دلالياً بالقتل والموت. لكن هذا القتل يتم بواسطة عنصر دمث ولين ورقيق، وفي ذلك مفارقة يتبدّى من خلالها أحد مظاهر السحر أو الإعجاز الذي يأتي به هذا العنصر. وكون موضوع القتل هنا هو الهم المؤذي للنفس، تصبح غايته نبيلة بقدر ما هي تخليص لهذه النفس وإنعاش أو إحياء لها. وفي ذلك مظهر آخر من مظاهر سحر الخمر وإعجازها. وإذ تأتي هذه الأخيرة من

(47) راجع عبد الرحمن صدقي: ألحان الحان: ؛ مذكور سابقاً، ص 210 - 212.

أعماق الأرض، فإنها تبدو أقرب إلى الانبعاث والحياة الجديدة التي تنطلق فيها. فكأن هذا التجديد الحياتي خاصية إعجازية تكوينية تلتحم مع مظهري فعاليتها الوجودية السابقين، لتؤدي الخارق والعجيب: يأتي الميت، ينبعث من أعماق رماده ليسعف النفس، ينجيها من خطر الموت ويحييها، فانبعاث الخمرة يكون مناسبة لتناولها، وحياتها تقوم في اتحادها بالروح الإنسانية، فتنتعش النفس بها وتنشط وتنطلق حيويتها ـ وفي عملية الاتحاد والإحياء هذه تتم عملية القتل والتدمير تلك. والقتل قطع وإخراج من الذات (خلاص من الهم) والإحياء وصل ودخول في الذات (شرب الخمرة)، والأمران وجهان لعملية واحدة يؤديها فعل الخمرة السحري العجيب.

الخمرة على هذا النحو أقرب ما تكون إلى إكسير الكيمياء أو حجر الفلاسفة. ففي حين كان بعض علماء العصر يجدّون وراء ذلك السائل الذي يطيل الحياة أو يشفي من جميع الأمراض، ويحقق السعادة للإنسان... ولا يصلون[48]، يشير أبو نواس إلى الخمرة، هذا «المشروب الروحي» بامتياز، إلى خالصها وأرقاها، إكسيراً بديلاً، مسكراً، يشفي الروح من مصابها وأحزانها، ويحمل إليها السعادة والفرح، يحييها.

عجائبية الخمرة، كما هي متمثلة بفعلها وبنمط ومدى تأثيرها، قائمة كذلك في أوضاعها المختلفة. فهي حسياً واجتماعياً شراب محجوب ومرغوب، منيع ولين، يصان للبذل.. إنها عنصر لطيف وراق يواجه تحدي الطارىء والزمني والموت بالإمعان في اللطافة والرقي؛ وهي بخصائصها هذه تفعل في النفس فعلا عجيباً فتشفيها وتسعدها؛ وهي لقيمتها المذكورة عنصر غال وثمين يحفظ بعيداً عن مظاهر الادعاء والتطفل، فلا ينالها إلاّ من يعرف قيمتها ويحسن تقديرها؛ ولما كانت الخمرة قريبة دانية لهؤلاء الأخيرين، فما على المرء إلاّ تمثّل طريقهم ومتابعة سلوكهم بدل الرزوح تحت المتاعب النفسية الشتى، أو إرهاق النفس ببحث منهك عن إكسير آخر مستحيل.

٢ ـ شرب الخمرة:

في الانتقال إلى البيت الثالث انتقال من المحجوب إلى المكشوف، من الرغبة إلى المتعة،

---

(48) راجع معنى كلمة: «إكسير» و«الكيمياء» في المنجد في اللغة والآداب والعلوم ـ بيروت، المطبعة الكاثوليكية. ومعنى «Elixir» و «Pierre Philosohpale» في Petit Larousse illustré Paris, Librairie Larousse.

وعمر فروخ: تاريخ العلوم عند العرب؛ الطبعة الرابعة. بيروت ـ دار العلم للملايين، تشرين الثاني (نوفمبر) 1984 ص 79 و 81.

من الطلب إلى التحقيق، من القول إلى الفعل، من الإيجاز إلى التفصيل، من الإشارة إلى الانتشار، من الفصل إلى الوصل، من الهم إلى الخمر.

القسم الثاني بأكمله (من البيت الثالث إلى البيت العاشر) تمثيل لفعل الخمرة العجيب، تصوير دقيق لفعل هذا الإكسير السحري في النفس، وتمثل للنشوة الحاصلة في سريانها من الكأس إلى النفس، يأتي تصديقاً لما أعلنه مطلع القصيدة وقسمها الأول.

أ ـ مثول الخمرة في الكأس مباشرة إثر الطلب الملح لها يدل، فيما هو أبعد من تجاوب الساقي مع الشارب، حيث إن إسراع الساقي يتناسب تماماً مع إسراع الساعي إليها، على هذا الحضور الاستثنائي للخمرة المتناسب مع خواصها. فحضور الخمرة في الكأس حضور خارق وبديع بقدر ما هو تحقيق لرغبة موّارة مندفعة، وهو حضور لا يتناسب مع متطلبات الشارب الخبير الدقيقة وحسب، وإنما يتناسب كذلك مع وضعها الأسطوري؛ وإذ يعلن النص لونها الأصفر، فإنه يرجح هذين البعدين وتكاملهما.

فالصفراء هي السلاف المعتّقة. والصفراء الذهب، الخارج من الأرض. إنها هذا الإكسير العجيب ذو القدرة التحويلية المدهشة، كما يتأكد من خلال فعلها وأثرها في كل ما ومن يمسها. فهذه الصفراء هي أيضاً النار[49] إن مضينا في ذلك، ليس «إلى ما ترى العين» وحسب بل أيضاً «إلى ما يريك العقل»[50]، إلى تكثيف الأبعاد التحويلية الإيجابية التي تتضمنها الخمر في هذا اللون، والنار أحسن العناصر جوهراً على الإطلاق[51]، بل إنها عنصر روحي قدسي إلهي[52]؛ والبعد الناري في الخمرة هو الذي

---

(49) يقول الجاحظ في كتاب الحيوان (7 أجزاء في مجلدين. الطبعة الثانية، بيروت ـ دار صعب 1978): «وقرص الشمس في المشرق أحمر، وأصفر للبخار، والغبار المعترض بينك وبينه (. . .) ومن زعم أن النار حمراء، فلم يكذب إن ذهب إلى ما ترى العين. . .» (المجلد الثاني ـ الجزء الخامس، ص 208). والنار في الحقيقة بيضاء (المجلد الثاني ـ الجزء الخامس ص 207).

(50) الجاحظ كتاب الحيوان، مذكور سابقاً، المجلد الأول ـ الجزء الأول، ص 125.

(51) «قالوا: وليس في العالم جسم صرف غير ممزوج، ومرسل غير مركب، ومطلق القوى غير محصور ولا مصور، أحسن من النار. قال: والنار سماوية علوية، لأن النار فوق الأرض، والهواء فوق الماء، والنار فوق الهواء. ويقولون: شراب كأنه النار، وكأن لون وجهها النار، وإذا وصفوه بالذكاء قالوا: ما هو إلاّ نار. وإذا وصفوا حمرة العرض، وحمرة الذهب، قالوا: ما هو إلاّ نار» (الجاحظ: المرجع السابق، المجلد الثاني ـ الجزء الخامس، ص 220).

(52) يعتبرها الجاحظ أكثر العناصر قرابة ومشاكلة للإنسان، يحيا حيث تحيا ويتلف حيث تتلف، (الجاحظ: المرجع نفسه، المجلد الثاني ـ الجزء الخامس ص 225 - 226).

«قال: وكانت النار معظّمة عند بني إسرائيل حيث جعلها الله تعالى تأكل القربان، وتدل على إخلاص =

يفسِّر اصطراعها مع الماء. فمزج الخمرة بالماء يؤدي إلى نزاع يتمثل في لفظ ينبىء بشر الوقيعة. ذلك أن الماء عنصر وضيع وسفلي إزاء النار العلوية الرفيعة، واجتماعهما اجتماع ضدين يتنافيان. لكن ميزة الخمرة الأسطورية كأكسير تكمن تحديداً في هذه القوة التحويلية الخارقة، التي تتجاوز التناقضات إلى أفق من المسرة فاتن. فهي الضد الذي يحول ضده إلى مثيله. هكذا تحوِّل الخمرة الإساءة المتمثِّلة بإضافة الماء إليها إلى مكرمة متمثلة بالسرور، فيطغى الضحك على الجلبة، بل يزيلها ويحتل وحده فضاء الكأس.

على هذا النحو تعلن أولى ميزات الخمرة عن نفسها، فتظهر الصّفرة أولى ميزاتها التكوينية المعلنة: ميزة فرح وغبطة، بل تبدو هذه الميزة الفاعلية ميزة تكوينية بقدر ما يمكن اعتبار الضحك الصادر عنها خصوصيتها الذهبية الأولى. وفي هذا الفرح بالذات تكمن إكسيريتها، وفي هذا الضحك الذي يعلنه تستوعب أذى الماء، ولهذا الفرح بالذات فيها تُقصد لإزالة الهم والشجن، ولهذا الفرح تعتبر عنصراً روحانياً ومقدساً أو تتخذ طابع الروحانية والقدسية.

ضمن هذا الطرح الدلالي يتضح ارتباط الماء بالهم، فهو مؤذ وسلبي مثله، وتعطي الخمرة في سيطرتها عليه، حتى أنها تلغيه، بالفرح والمسرة صورة عن الخلاص من الهم بواسطتها. فكما تتخلص الخمرة من أذى الماء تتخلص الذات من أدران الحزن. وتتقدّم الخمرة على هذا النحو عنصراً أسطورياً إعجازياً بامتياز، ويتردّى الماء إزاءها عنصراً تافهاً ومبتذلاً ومسيئاً. وإذ يرتبط بالهم والأذى والموت، وإلى العدم يمضي، ترتبط الخمرة النارية بالفرح والخير والحياة، وإلى الوجود تدعو. المشهد الحسي يمثل بعداً روحانياً ونفسياً ورمزياً في آن، يتأكّد في الصورة التي يقرب فيها هذا المشهد، حيث يقدم احتدام عنصري الخمرة والماء، باعتباره ينابيع خمرة تتفجر في الكأس إعلاناً لسيطرتها على عالم المزج والحضور، تفرض عليه طبيعتها المرحة، فإذا به ينابيع فرح وضحك تشبه أعينها بأنصاف الأجراس لتقريب معنى الإحساس بتلك الأصوات الخفية الناعمة المتصاعدة من الخمرة الممزوجة في الكأس. وربما كان جعلها أنصافاً إمعاناً منه في التدليل على بالغ خفوت ونعومة تلك الأصوات القريبة من همس مناقير العصافير حين تنقد الحب، أو للإشارة لاقتصارها على جانب أو وجه دون آخر. وربما أراد

= المتقرب وفساد نية الدغل، حيث قال الله عز وجل: لا تطفئوا النار في بيوتي. ولذلك لا تجد الكنائس والبيع أبداً إلاّ وفيها مصابيح تزهر ليلاً ونهاراً، حتى نسخ الإسلام ذلك وأمر بإطفاء النيران إلاّ بقدر الحاجة» (الجاحظ: المرجع نفسه ـ المجلد الثاني ـ الجزء الخامس، ص 230 - 231) في حين يقدم المجوس النار على بقية العناصر ويعبدونها (المرجع نفسه، المجلد الثاني ـ الجزء الرابع ص 177).

بالأجراس تلك الجلاجل التي تعلق للماشية والدواب. إلا أن السياق يدفع لقبولها أيضاً أجراس كنائس وبيع تدعو مؤمنيها للمشاركة في احتفالاتها. فلا تؤدي الصورة السمعية البصرية لحركة الخمرة في المزيج بعداً نفسياً فقط، يتمثَّل في الفرح الذي يدل عليه الضحك خاصة، وإنما تؤدي أيضاً بعداً نفسياً اجتماعياً ذا إيحاءات دينية لها طابع طقوسي احتفالي تشير إليه الأجْراس المتناصفة، كما أن لها طابعاً قدسياً أسطورياً عميقاً يوحي به اجتماع البعدين السابقين في ائتلاف الصورتين في مشهد واحد، يصبح على هذا النحو مشهد اختلاج الفرح وإيقاع المسرة. فهذه الخمرة تعلن عن وجودها الفرحي بهذا الضحك الذي تتردد أصداؤه نواقيس خافتة، تقرع ابتهاجاً بالأعياد أو المناسبات السعيدة، وتدعو أتباعها للمشاركة في هذه البهجة الجماعية، حاثةً شاربيها على تناولها إسعاداً للروح وإسراراً للنفس.

إن حضور هؤلاء الأتباع مباشرٌ، تدل عليه تلك الكاسات المضيئة في مجلس الخمرة. والإشارة إلى السمة النورانية للخمرة هنا تأكيدٌ لبعدها الناري المشار إليه آنفاً في دورها القدسي الرفيع. وكما يكون العيد فرحاً جماعياً، يتقدَّم الشاربون في هذا الطقس الخاص ببهجتهم بصورة جماعية. وهم فيه متميِّزون عن الأعياد الطقوسية اللاخمرية بأن المشاركة في مجلس الخمرة امتلاك مباشر لها. وهو امتلاك فردي يتبدّى من خلاله وجه آخر من أوجه تجاوز التناقضات التي تقيمه الخمرة، فتأتلف الجماعية والفردية في جو الغبطة القدسي والنوراني. فالخمرة تأخذ من النار التي تنتمي إليها أرقى ما فيها وأشف: النور. وهذا ما يفسر تحديداً البيت السابق. فما أتاح تجاوز التناقض مع الماء هو هذا الترفع الذي تنتسب فيه الخمرة إلى نور النار تحديداً. فإذا كانت النار أرقى العناصر، فإن النور هو أرقى ما فيها. وهذا ما أتاح أيضاً للصورة أن تتشكل على هذا النحو مرتكزة على مشهد التعالي الذي يلجأ إلى الضحك ويتوسَّل النواقيس. والخمرة كنور تدخل في تناقض مباشر مع الظلام الذي يُقدَّم في النص عبر الليل الشديد السواد. والنور، في المجوسية وتفرعاتها ومشابهاتها الفارسية (من مزدكية ومانوية...) وفي معظم الأديان المعروفة ومنها الإسلام يتقدم كعنصر خير وصورة من صور الرب أو الإله. بينما يتقدَّم الظلام كعنصر شر وصورة من صور الشيطان. والنور والظلمة ضدان لا يجتمعان، فإذا التقيا اندحر الظلام إزاء النور. هكذا يتبدَّد الليل والشر في مجلس الخمر بذلك الضوء المشع منها في كؤوس شاربيها، فتتأكّد مرة أخرى تلك المقدرة التحويلية للأضداد لدى الخمرة. وتقرب الصورة الواردة في البيت الرابع المعنى. حيث تشبه الكؤوس بمصابيح مشعة في محراب كاهن. وليست الأدوار والصفات الخاصة بهذا

الكـاهن[53] منقـطعـة الصلة بسيـاق التعبـير. فهي من نـاحيـة تنم عن التـوقـد المشع للكؤوس، ومن ناحية ثانية تومىء باعتبار أن الاهتمام بالمصابيح من شؤون الشماس، إلى الشخصيـة التي أراد الإيحاء بهـا من خلالـه: السـاقي أو الخـمّار. فيتأكـد انتصار الخمـرة النيِّرة على الظلام، وتألق الجو القدسي الطقوسي الـذي يتم فيه هـذا الانتصار كـانتصار للخير على الشر. فـإذا بالضـوء الخمري يخط الـطريق الصحيح للخـير والإصلاح نحـو الفرح، وإذا بالكؤوس أقرب ما تكون إلى ابتهالات وصلوات لإله الخير والصلاح، رب المتعة واللذة. وتكون الخمرة في بعدها النوراني ـ الروحاني الجـديد محـور اجتماع مجلـس قدسي مضيء، وتبلور في صفائها حياة خاصة بالشاربين، منزوعة من جسد الليل البهيم المهيمن والعام، محـولة كـل ما يحيط بهـا إلى عناصر من جنسهـا، إلى أضـواء مشعـة من السعادة والفرح. فيكتمـل هنا معنى البيت السـابق (الثالث). ذلـك أن قرع النـواقيس دعوة يلبيها الشاربون فيحضرون دون تلكؤ مجلس الخمرة المنير، فتكون لهم حياة وتكون لهم متعة. جملة من طقوس خاصة تشير إلى دين جديد محوره اللذة.

على هذا النحـو يتحد الـظلام مع المـاء، وإذا كان المـاء أحد الأسـودين[54]، فإنَّ سواده هنا يتجاوب مع سـواد الليل ليتفقـا معاً في ذلـك الموقـع الدلالي السلبي الخـاص بـالهم، إذ ليست السوداء (أو السـويداء) إلاَّ تلك الكـآبة النفسيـة العميقة[55]، ليتـأكد اجتماعها كلهـا في موقـع واحد، وتنـاقضها جميعـاً مع الخمـرة الغنية الـدلالات والأبعاد والأدوار.

بيد أن الماء والليل من العناصر القائمة في الطبيعة، والتي تنتمي إلى عالمها المـادي والوحشي. بينما تتقدم الخمر بـاعتبارهـا عنصراً صناعيـاً وثقافيـاً ينتمي إلى العالم الأنسي الروحي والحضاري. وإذا كانت الوحشية الأرض المستوحشة، فهي كذلـك الخـوف أو انقبـاض القلب من الخلوة، وهي أيضاً الهم. بينـما الضحك إنسي أو إنسـاني بـامتيـاز، وتأتي الأجراس لتستكمل في التعبير عنه بعده الإنساني في البعد الحضاري. والنور الليلي عمل حضاري إنساني آخر يشدِّد على هذه الدلالة الخاصـة فيه ذكـرُ المصابيـح الموقـدة، الذي يدفع مجيئها في المقام الديني الرفيع بهذه الدلالة إلى حد بالغ الكثافة والغنى.

(53) يجعله شـماساً وهـو «من أفراد الكنيسـة القائمـين بكل مـا يختص بها، والشـماس هو القـارىء للإنجيـل، المسـاعد في القداس، هذا عـلى أنه قـد يكـون من الشـمامسـة من لم يبلغ الحلم، ويقـول القـامـوس عن الشماس: من رؤوس النصارى الذي يحلق وسط رأسه، لازماً للبيعة» (ديوان أبي نواس. . . ذكر سابقاً، ص 75).

(54) يُقال الأسودان للتمر والماء.

(55) أو كما يقول المنجد: «مرض الماليخوليا، وهو فساد الفكر في حزن».

ب ـ الخمرة، هذه المادة اللطيفة الراقية الإلهية الأسطورية الحضارية إذن، تأتي في تلك الكؤوس البلورية الشفافة، وليدة الحضارة الراقية بدورها، والمناسبة لنورانيتها، فيتناولها شاربون من الفتيان. مما يجعل القول مترجّحاً بين معنى الشباب الغض وبين معنى الكرم والسخاء، أو يجعله قاصداً وجامعاً لهما معاً. ومهما يكن المعنى فإنه يبقى في ذلك الحيِّز الإيجابي الذي يتيح له الاتصال بالخمرة. فكل من الشباب المتضمِّن لسمة الحيوية والممثل للحياة في لطافتها ونشاطها معاً، ومن الكرم المتضمّن لسمة العطاء والممثل لسلوك وقيم اجتماعية إيجابية رفيعة، يتجانس مع الخمرة ويليق بها.

هؤلاء المتنادمون الذين استقطبتهم الخمرة وجمعتهم في مجلسها يتميّزون بسمات حضارية راقية. فهم جماعة من المثقفين المتأدبين، من ذوي الأخلاق العالية والعلم الركين. فإذا كانت السمة الأولى فيهم قد بدت، رغم إيجابيتها، ملتبسة بين الطبيعة والثقافة، فإن البعد الثقافي الحضاري يبدو هنا، في أدب جماعة الشاربين، بارزاً وهو يطغى في تقديمهم على ما عداه.

والمتنادمون في مظهرهم كما في موقعهم الاجتماعي من السادة العظماء. وإذا كان الشمم في الأنف يجمع، مثله مثل الفتوة قبله، معنيين: أحدهما، خاص بالجمال وحسن التكوين، حسي مادي ينتمي إلى البعد الطبيعي؛ والثاني ـ هو المقصود على الأرجح ـ معنوي نفسي ـ أخلاقي يشير إلى العظمة والسيادة والكرم، فكلاهما إيجابيان. وهذه الإيجابية تخول كلاً منهما، كما تخولهما معاً ـ وهذا ما قد يكون القصد أيضاً ـ الارتباط بالخمرة. ومثل ما لاحظناه بالنسبة للأدب الذي يرجح البعد الثقافي ـ الحضاري، فإن ذكر سراوة الشاربين يحيل إلى بعد اجتماعي ـ حضاري بليغ، تؤكده تلك الإشارة الأخيرة إلى حالهم التي تنفي عنهم أي نقص في هذا الإطار من عجز أو تقصير أو دناية، بالقدر الذي توحي فيه بانتصابهم السليم.

مجلس الخمرة إذن، مجلسٌ حضاري رفيع. إنها تستقدم الشاربين إليها وتستقطبهم نحوها، فيبدو عنصرها النوراني مفارقاً للنور الحسي المعروف وأشعته النابذة، إنه نور روحاني جاذب. وهو في جذبه هذا يأتي إليه بنخبة الناس، بأحسنهم وأكرمهم وأعظمهم على الإطلاق. وربما كان هذا المعنى بالذات وراء هذا التعبير الذي يبدأ وكأنه مميِّز ودال أكثر منه معدِّداً: «هذا وذاك وفتيان. . .» وربما كان هذا المعنى أيضاً وراء تعداد صفات ومزايا الشاربين تمييزاً لهم بالتحديد عن عامة الناس.

الخمرة بذلك لا تصل الشاربين بها وحسب، بل تصلهم ببعضهم أيضاً من

خـلال هذا البعد الحضاري ـ الروحي الجـامع، بقـدر ما تقـطعهم عن سواهم ممن هـم دونهم حضارة وكرماً، خاصة عن أولئك الأدنياء العاجزين.

فـالجذب اختيـار وليس فرضـاً، وهو في الحقيقـة تجاذبٌ يتـلاءم فيه الجـذب مـع السعي. وليس ذلك عن مصادفة أو اعتباطية. فالأسياد الكرام العظام المثقفون وحدهم يعرفون مكانة الخمرة الروحية النفسية، وهم وحـدهم يقدّرون اللذة الحسيـة ـ الروحيـة التي تأتي بها لمتعاطيها، وهم وحـدهم الذين يقـدرون على الـوصول إليهـا. فمن يراهـا محجوبة، ويسمع جرسها الخفي، ويحمل نورها بـالبلور، ومن في أنفه شمم... وحـده اللائق بها، وحده الذي يستحقها والذي تجـذبه ويبلغهـا. هذا هـو نمط المريـدين الذين يستـدعيهم إلّه اللذة والمتعـة. إنهم مريـدون عظام يـرفعهم ربهم إليـه، فـيرقى بهم عن المستوى الإنساني إلى مستواه الألوهـي الأرفع. وهؤلاء هم الذين يعاطيهم الشاعـر هذا الشراب الساحر. ومعاطاتهم هنا الخمر من قبله ليست منـاولة أو خـدمة عمليـة، فهذه يتولاّها الشادن في معنى من المعاني، أو السـاقي. إنما هي مبـادرة منه تضمن لـه أولويـة في هذا المجلس العظيم، من حيث إنه يتولّى ويرعى عملية الشرب فيـه، بما يتضمنـه ذلك من معرفـة وخبرة بالخمـرة المناسبة، ومن كـرم وسخـاء يتخطّى بـه هؤلاء الكـرام من الشاربين، فيكون هو في وضعـه هذا الأقـرب إلى عنصر الخمرة والأحق والأولى بهـا من الجميع. حتى وإن اتخذت المعاطاة بدلالتها الحسية لا المعنوية، واعتبرت تقديماً للخمـرة من قبل الشاعر للشاربين، فإن ذلك يرجـح كونـه مقتصراً، كما يـدل سياق النص عـلى ذلـك (خاصـة في البيت التاسـع)، على الحـركة الأولى للشراب، عـلى الكـأس الأولى. فكأن الشاعر يتولّى إطلاق دورة الشراب محتفظاً لنفسه بهذا الموقع الريادي الذي تصدق عليه كذلك الأبعاد المبينة أعلاه. في كـلا الحالـين يقدِّم الشـاعر للنـدامى تلك الخمرة ـ الإكسير. وهو إذ يتولّى هذا الأمر فإنـه لا يأتي بهـا ممزوجـة بل صـافية نقيـة لـم يخالـطها شيء. وبذلك يكون اهتمامه بالتناول حرصاً على الخمر نفسها من أن ينـالها أذى من أي مصدر كان، فتـأتي الشاربـين بكامـل كثافتهـا الروحيـة، محتفظة بكـل طاقتهـا التأثـيرية التحويلية. وربما لذلك اعتمد لهـا تسمية القهـوة التي تغرق في إبعـادها عن كـل ما هـو حسي ومادي، وفي الدلالة على أنها مكتفية بذاتها وتكفي بحد ذاتها.

بيد أن نسبتها للشادن الخنث تحتمل تأويلات شتى. فـاللام التي تصلهـا به تبـدو لام الملك، حيث إن الخمرة تأتي من لدنه ساقياً كما يرجح المعنى، أو خماراً كما قد ينـزع به إلى ذلك البيت التاسع؛ وقد تكون لام استحقاق واختصاص حيث يبدو ربها وربـانها معاً، كما قد تكون هذه جميعاً؛ ولا يخـرج الأمر في ذلـك عن هذا الارتبـاط الحميم بين

الفتى البارع الحسن والخمرة الرفيعة القدر، كما لا يخرج التعبير عن كونه أحد مرتكزات شعرية النص. ولا يتمتع هذا الفتى بالحس البديع، وهو أحد مؤهلاته للارتباط بالخمرة، وحسب، بل إن خَتّه يمنحه ميزة نادرة على سواه من الناس ومن المخلوقات الجميلة، تتمثل في اجتماع الذكورة والأنوثة فيه. في هذا الاجتماع تجاوز للتناقض بين هذه وتلك، تجاوز هو واحد من المؤهلات الأخرى التي تجعله موافقاً للخمرة، باعتبار أنه يتماثل مع وجه من وجوه فعاليتها. وهو يمثل كذلك انتصاراً للثقافة والحضارة على الطبيعة، فهذه الازدواجية فيه وليدة تطور حضاري، تؤدي سحراً لا يقوم في المُعطى الطبيعي وحده. ربما كان مبعث هذا السحر اجتماع المتفرّق من الملذات في شخص واحد، فينهض وجهٌ آخر من وجوه قرابة الفتى مع الخمرة وتناسبهما. وإذ يشار إلى رشاقة قوامه وإلى تثنّيه واختياله، فإن أوجه الإثارة والإغراء فيه تتعدّد. وتشبيهه بالغصن هنا (البيت السادس) ربما تعدّى الصيغة التقليدية في التعبير، ليشدِّد على أوجه القرابة المتعددة مع الخمرة، عبر الاقتراب من أصولها (النباتية)، وعبر التشابه بينهما كذلك في الغنج واللين. كما يأتي صوته في لينه واسترخائه ليضيف عنصراً إغرائياً جديداً وتماثلاً إضافياً مع الخمرة، بقدر ما يمكن اعتباره صنيع الحضارة ونتاج فعلها في الطبيعة.

إن تعلّق الشاعر بالفتى وعشقه له معبَّرٌ عنه في أثر نظراته في نفسه. وهو حين يعلن أنه قد أسره بعينيه، فإنه يختار فيه ذلك الجانب الجمالي الذي لا تحتكره المرأة، ولكنه في الوقت نفسه ذلك الجانب الذي تتقن استخدامه في الاستحواذ على قلوب الرجال. وإذ يقع الشاعر رهين حب هذا الغلام إثر ما خلفته مقلته في نفسه، فإن هذا دليل على ذلك البعد الازدواجي المستمر في وضع الغلام المذكور. وهو ازدواج يضاعف من تأثيره ومن وقعه، وازدواج ما كان ليصبح موضوع متعة أو شهوة لولا ذلك العامل الحضاري الذي يداخله. وإذا كانت ميزاته الجسدية القائمة على ازدواجية ترعاها ثقافة حضارية مدعاة إغراء وإغواء قاهريْن، فإن التعبير عن هذه العلاقة الجنسية ـ الوجدانية يقصرها على الشاعر دون سواه. فالتفرُّد الذي ورد بصدد منازعته الندامى للخمرة يتأكّد هنا في هذا الولوع المنفرد بالفتى البديع. وهو يمضي لمتابعة ميزاته في اللباس، خاصة حيث يسود البعد الحضاري بامتياز. فكما تقدم الجسد جامعاً للمتناقضات في الإطار الحضاري، كذلك يتقدّم هذا اللباس على مستوى أرقى من السابق، ولا يكون على هذا النحو إلاّ ملائماً لهذا الجسد، ليخلص التعبير عن هذا الفتى كائناً ساحراً متفرداً في سحره.

يلبس الفتى القرطق من الثياب الفارسية التي كانت مشهورة، على الأقل الخراسانية منها، بالتصاقها بالجسم وإبرازها لمحاسنه، وهذا ما كان مدعاة للفتون والإغراء، خلافاً

للألبسة العربية الفضفاضة؛ [56] ويضع على رأسه عصابة من زهر الورد والآس، جامعاً الحمرة إلى البياض على جمال شكل وطيب رائحة؛ ا فيأخذ بلب الشاعر الذي يرى إكليله تاج «ابن مارية الكريم المفضل»[57]، ويراه ملكاً يخطر وقد جمع وحده إرث الغساسنة العظام ومجدهم.

إذا استحضرنا البعد الطقوسي الديني الذي يجعله الشاعر لمجلس الخمرة وإشارته السابقة لإشعاع الكؤوس في محراب الشماس، لا يسعنا إلّا أن نرى في هذا الصبي المكلل والغسّاني صفات مماثلة لذلك الشماس. ضمن هذا المنظور، يتقدَّم الساقي كاهناً لهذا المجلس العزيز، بل ملكاً أو ملاكاً يبدو أقرب ما يكون إلى السيد المسيح، إنما هو مسيح المتعة لا مسيح الخطيئة والعذاب، مسيح إكليل الورد والآس لا مسيح إكليل الشوك والآلام... وتبدو مناولته الشراب للمتنادمين أقرب إلى طقس المناولة المسيحي وإن اقتصر التعبير هنا على ذكر دم المسيح دون جسده، ربما لإصراره على إبقاء الخمرة في مستواها الروحاني المتفرد والبعيد عن أي شائبة جسدية أو حسية، فإنه لا يحول دون استدعاء هذا الجسد والإيحاء بالوعد المفترض بصدده.

لكن التعبير يمضي إلى أبعد من ذلك. فبين القرطق والإكليل وجه عربي عريق: قرشي عباسي. ومن الواضح، أن هذا الوجه بمنبيتهِ مقتصر على الشكل (الحسن والكرم...) دون الدور والفعل (اللفظ المخنث والمقلة الغاوية...) وهذان الأخيران قادمان من الحضارة كما أشرنا. هكذا نجد هنا أن البعد الحضاري الملازم للخمرة يتناسب هنا معها في هذا الفعل التحويلي - أو هو يستمده منها - الذي يخرج المواد والعناصر عن ثباتها، عن طبيعتها ومألوفها، نحو آفاق جديدة واعدة باللذة والمتعة.

---

(56) راجع عبد الرحمن صدقي: ألحان الحان؛ ذكر سابقاً، ص 270 وما يليها.

(57) راجع ما في قصيدة حسان بن ثابت الأنصاري التي مطلعها:

اسألت رسم الدار أم لم تسأل	بين الجوابي فالبضيع فحومل...

قوله:

لله در عصابة نادمتهم	يوماً بجلق في الزمان الأول
يمشون في الحلل المضاعف نسجها	مشي الجمال الى الجمال البزّل
الضاربون الكبش يبرق بيضه	ضرباً يطيح له بنان المفصل
والخالطون فقيرهم بغنيهم	والمنعمون على الضعيف المرمل
أولاد جفنة حول قبر أبيهم	قبر ابن مارية الكريم المفضل

(ديوان حسان بن ثابت الأنصاري؛ بيروت - دار صادر، د.ت. / ص 179).

في هذا العالم السحري الذي يجتمع فيه الشاربون، تتقدم الخمرة مادة أسطورية إلهية محورية تفيض أو تشع على كل ما حولها. فالشاربون المتعددون القادمون من أماكن ومواقع شتى تهبهم الخمرة صفات مشتركة رفيعة، مقيمة بينهم نوعاً من التجانس والمساواة. إن ألوهية الخمرة الأنثوية تعطي للوجود المتصل بها، للوجود الذي تخلقه، أبعادها الخاصة والمتميزة. هكذا يبدو الساقي أو الخمار، وكأنه يستمد منها أنوثته الساحرة، وقد سبق وأشرنا إلى أوجه التقارب بينهما. ولهذا الاستمرار نتائج عدة تجتمع كلها في هذه المقدرة المتفردة على استيعاب التناقضات. فإلى جانب الأنوثة والذكورة التي سبق التعرُّض لها أعلاه، يجمع هذا الساقي أو الخمار الفرس إلى الروم، ويضمهما إلى العرب، مصالحاً بين متناقضات التاريخ، وبينها وبين متناقضات المرحلة أيضاً، فيما هو يجمع المتنافر في القديم كما في الحديث، في البعيد كما في القريب. وتجد فيه المتناقضات الدينية كذلك حلها، بقدر ما يتقدم كمسيح منتظر (لليهود)، ومسيح غساني مكلَّل (للنصارى)، ونبي عربي قرشي (للمسلمين).

إذ تصل الخمرة بين الشاربين، فإنها تزيل المتناقضات فيهم وبينهم، وتقيم علاقات جديدة. فهي لا تكتفي بالمزج بين الرجل والمرأة، وبين الشعوب والأجناس والأديان، والشاعر والندامى، والساقي أو الخمار وبقية الشاربين، وإنما أيضاً ترفعهم جميعاً إلى هذا المستوى الرفيع الذي يميزها. ويكاد يكون ارتقاؤهم بقدر اقترابهم منها. فالمجلس الخمري بأكمله مجلس أسياد كرام، بيد أن الشاعر يتميَّز بينهم عبر مبادرته إلى معاطاتهم الخمرة، فيحظى بتلك العلاقة الخاصة بالساقي أو الخمار. لكن هذا الأخير يتقدَّم وكأنه ملك أو نبيّ بينهم، نظراً للواشجة القائمة بينه وبين الخمرة والتي يتميَّز بها عن سواه. إنما لا تتوقَّف العلاقات التي تقيمها الخمرة في عالمها عند هذا الحد، وإلاَّ لكانت مفارقتها لتلك القائمة خارجه، رغم تمايزها عنها، محدودة.

ج - لذلك، وكما لاحظنا أعلاه بالنسبة للشاعر الذي يجمع إلى تميّزه عن الندامى تقديمه الخمرة لهم، بل إن رعايته للقوم وجه غير منفصل عن ذاك الخاص بتفوقه في الكرم والعظمة، فإن الساقي أو الخمار يجمع إلى تميزه عن بقية الشاربين قيامه على الغناء والطرب، ويكاد يتمثَّل في هذا الغناء الوجه القدسي النبوي أكثر من سواه. إنه هو الأقرب إلى الخمرة من سواه، يتأثر بها أكثر من غيره، ويستمد منها صفاتها الإلهية. لذلك إذ يأخذ الشرب بالمتنادمين، وتدور الكؤوس على الشاربين، يصدح هو مترنماً بفعل هذا الشراب السحري الذي يدخل الفرح إلى النفس، فيؤكد النص بذلك، من البيت الأول حتى الأخير، ارتباط الفرح والمسرة بالخمرة.

ينطلق الغناء إذن نتيجة سيطرة الخمرة والأفراح التي تأتي بها على النفس: السكر والطرب. ويأتي صوت المغني متلائماً مع وقع الذات بالطبع، وإنما أيضاً مع وقع آخر خارجها تؤديه حركة الخمرة متهادية في أبهتها وعظمتها من الساقي إلى الشاربين، وهو على كل حال يبقى متجانساً مع وضع الخمرة الضاحكة النورانية. فهذا الصوت تعبير عن تأثر الذات والتهابها بالخمرة، كما هو تعبير عن التجاوب مع الإيقاع الصادر عن اصطفاقها في الكؤوس الدائرة على الشاربين.

لا شك أن ذلك كله، موضوعاً في الجو الطقوسي القدسي الملاحظ حتى الآن، يجعل هذا الساقي أو الخمار أشبه ما يكون بخوري يؤدي صلاته وقد أخذ بعض الشمامسة بالمبخرة أمامه يوزعون بخورها المقدس بين حضور المؤمنين؛ وكما يطهر البخور ـ عبر هوائه ـ الروح من أدرانها، تطهر الخمرة عبر نورانيتها ـ النفس من أحزانها. أو أنه، في هذا الجو الجامع المتجانس بين المشاركين، يجعل عملية الشرب أقرب ما تكون إلى زيّاح، تمثل فيه الكأس الأيقونة، والساقي أو السقاة والحساة جمع المؤمنين المساهمين فيه، والمغني ذلك الخوري الأكبر في صلواته وأناشيده الدينية. ويكون الغناء بناء لذلك تعبيراً نفسياً وروحياً بامتياز، يأتي وقد امتلأت النفس خمراً وفرحاً، متناسباً مع كليهما فيما هو يعبر عنهما. وعلى هذا النحو تحتفظ الكأس من البيت الأول حتى الأخير ببعدها القدسي الروحي الخيّر والصالح . . . لكن هذا الغناء، كتعبير روحاني متجانس ومتلائم مع الخمرة وصادر عنها أو متولد منها في الوقت نفسه، يحمل سماتها التحويلية في تجاوزها للمتناقضات نحو المتعة. فالكلام المغنىً بثٌ وجداني عميق يشكو صاحبه عذاباً شديداً في الحب في مختلف أوضاعه، أكان الحبيب قريباً أم بعيداً، مُطمعاً أو ميئساً. إلاّ أن الغناء هنا تحويل لهذا الكلام عن مدلوله الحزين إلى فرح ولذة، فكما تفعل الخمرة بالهم ـ والماء والليل وتناقضات البشر ـ يفعل الغناء بكلامه، يزيله، يحوله إلى نقيضه. وليس النقيض هنا دالاً آخر يحل محل الأول، وإنما هو الدّالّ ذاته. بذلك ينزع الغناء عن الكلام دلالته المرجعية ويحيله إلى ترنم جمالي مطلق يتناسب مع روحانية الخمرة العلوية. لذلك يبقى المقصود فيه من كاف المخاطب غامضاً لا يستبعد الخمرة وإن رجح المرأة ـ هذا في حال قبول التأنيث الوارد في الديوان ـ وهو غموض لا يدخل التباساً إلى المعنى بقدر ما ينزع به إلى التخلي عن مدلوله، كما يشير تقديم الغناء («من سكر ومن طرب» . . .) إلى وجهة هذا التخلّي: نحو مدلول نقيض. بذلك يرتقي الغناء الخمري عن الأناشيد الدينية المثقلة بالدلالات الواقعية أو الأسطورية المدموغة بالخطيئة والحزن، ليصبح نغماً روحانياً خالصاً من متعة ومرح. وإذا كان له مثلها دور تخليصي، فإن وسيلته تبدو أكثر موافقة للغاية المرجوة من تلك المعتمدة من قبلها. هكذا لا يعود الغناء، كما معاطاة الخمرة، عملاً وضيعاً، بل إنه، كما تلك، عمل رفيع وراقٍ.

في بلوغ هـذا البعد الـروحاني الـراقي في المتعة، والـذي هو درجـة راقية من درجـات التفاعل مع الخمرة (سكر وطرب)، يصـل البعد الثقـافي الحضاري مسـتواه الأرقى. فالغنـاء باشتمالـه على الشعـر والموسيقى معـاً يتجاوزهمـا إلى ما هـو أكثر فنيـة وجمالاً. فـإذا تم باللفظ المخنّث يخرج بالسامع إلى متاهات من اللذة والطرب فريدة، ويتبدّى المستوى النغمي الغالب إن لم يكن الخالص في مداه الأرحب. وهو يشكّل في حـد ذاته دليـلاً إضافيـاً على هـذا البعد التحـويلي الـذي تمهره الخمـرة به. فليس صـدفة تحـويل الغنـاء القادم من الخمـرة وإطرابها العذاب إلى راحة والألم إلى متعة والهم إلى فرح. هكذا يحوِّل الصوت المخنّث القول الشعري الأكـثر تحسراً وتشكّيـاً إلى غنـاء مـوسيقي لـطيف وأخّـاذ. وإذا كـان هـذا القـــول يكـثر من الإشـارات الخفية إلى أبعـاد دينية تتصـل بالنـار وعذابهـا، وبالمـرغوب والمحظـور، وبالقـدرة والعجز. . . فإن الغناء يخرجها جميعاً من بعدها التناقضي التعس إلى أفق الطرب الروحي.

في بلوغ هـذا المستوى من الشرب (السكـر والطرب) يكـون الزيـاح قد بلغ خـاتمتـه، وتكون المشاركة الجماعية على تمايزها قد بلغت أقصـاها. فيكـون هذا الصـوت المغني منتهاهـا الذي تفضي إليه، وإنما أيضاً خلاصتها المعـبرة. ولا يقوم الشـاعر في النهـاية إلاّ بـاستعادة هـذا الصوت أو أنه يمنح صوته لآخر. في الحالين هناك اندماج بين الطرفين، يعبِّر عنه اندماج قول المغني بقول الشاعر في نص قصائـدي غنائي واحـد، في تجربـة خمريـة روحانيـة واحدة. ففي مجلس محوره الكأس لا يكون الغناء مفرداً بل جمـع، ولا يكون الصـوت المخنث نزوة فـردية وإنما طرب جماعي. لكن الجماعية هنا لا تنفي الخصوصية التي تشدِّد عليها كـاف المخاطب(في البيت التاسع). فالطرب أخذٌ بقدر ما هو عطاء، ومن اجتماعهما يتولّد وتتحقق لذائذه.

عند بلوغ هذا القدر من المتعة الشخصية والجماعية يأتي التعبـير الأخير ليضيء القصيـدة بنور جديد. ففي الوقت الـذي تمثل فيـه إبادة الحزن والكرب عـلى أرفع مـا يكون، يـطرح البيت الأخير وكأنه ليس فقط استجابـة نهائية للطلب الـوارد في مطلع القصيـدة، وإنما أيضـاً كأنه مفتاح القصيدة ككل، مفتاح بديل لذاك القائم في مـطلعها، مفتـاح نهائي كامن وبـديل للأول الظاهر. كأنه هو الأساس الخفي الذي بنيت عليه، يؤكد وحـدتها الكليـة في بناء عـظيم التماسك، من حيث إن تناميها لا يمضي في اتجاه خطي جامد، وإنما في اتجاه جدلي تحويلي.

تتعدّى دلالة هذا الأسـاس اكتمال البعد الروحاني الفـرحي للخمرة، لتفتـح النص في مستوياتـه المختلفة، وخـاصّة المستوى الإيقاعي فيهـا، على أبعـاد جديـدة متعدِّدة، ولتـطرح خاصة مفهوماً جديداً للشعر والحياة. فالشعر كما يتقدّم في هذا النص نتاج انغماس عميق في التجربة واندماج في أبعادها الـروحية والجـماعية، وتداخل نصّي يستـوعب نقيضه القـائم قبله

ويتجاوزه. بعيداً إذن عن شعر النقائض الذي يكرس التناقضات لفظاً فيما يؤكد التماثل البنيوي والدلالي، يأتي الشعر الخمري مع أبي نواس ليستوعب المتناقضات ومعها نقيضه، فيدخله في محلوله الخمري الروحي ويحيله بنيوياً ودلالياً إلى مثيله، بل ليستوعبه جزءاً مكوِّناً من أجزائه، فيما يثبت ألفاظه. هكذا ينفتح النص الشعري الخمري على نصوص أخرى يستوعبها ويحيلها كما في السحر إلى عناصر من عالمه المؤتلف والضاحك، وينتهي النص في وضعه الدلالي إلى تحويل المدلولات، فتتجانس الدلالات جميعاً في انتظام ساحر أخّاذ لا تترك لها الخمرة إلا أفق المسرة والفرح مجالاً، فتتناغم متكافئة في جوها السكْري الطَرَبي علامات موقعة في مهرجانها الفني المتميِّز الجميل.

في ذلك كله يؤكد البعد الطبي الشفائي للخمرة على صُعُد عدة فعاليته، ويظهر العالم الخمري في تفاصيله وتشكلاته المختلفة العالم الأمثل للتخلُّص من أحزان وعذابات العوالم الأخرى، كما يظهر التعبير عنه دعوة للآخرين لطيفة بالانعطاف إليه والأخذ به، دعوة تجد في هذا التعبير بالذات أبلغ احتجاج على تأكيد صوابيتها وإغرائها في آن، فيما يظهر النص في بنية مفتوحة على الحياة بقدر ما هي مفتوحة على النصوص الشعرية الأخرى.

رابعاً: من أوجه التناسب والتكافؤ في النص:

تقوم جمالية النص الشعري على تضافر المستويات المختلفة المكونة للقول/المكتوب فيه بما يتناسب مع الوجهة العامة للتعبير الذي تأتي به، فتقيم تكافؤاً عاماً في بنيته العامة تتردد في مستويات تكوينه المتعددة. تتم في هذا التضافر أو التكافؤ جملة عمليات معقدة من التطابق والاختلاف، تسمح بتشكيل جملة من علاقات الترابط والتراسل بين هذه المستويات، بحيث يبدو التجانس أو التناسب غرضها الرئيسي، باعتباره الصيغة التي يتمثل فيها التكافؤ البنيوي للنص. يحكم هذه العمليات والعلاقات جميعاً الانتظام البنيوي العام للتعبير، بحيث لا تأتي بنية النص الدلالية منفصلة عن بنيته الإيقاعية أو النحوية أو الأسلوبية . ويمكن القول إن درجة جمالية النص الشعري وإبداعيّته محكومة بشكل وثيق بدرجة التجانس والتناسب بين مستوياته المختلفة. فبقدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته وبين مستوياته بقدر ما يبلغ حداً أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي. في عملية البحث عن ذلك تشكل أوجه التطابق والتنافر في كل مستوى وفيما بين المستويات المختلفة علامات استهداء مركزية في بلوغ المسعى المطلوب.

إذا كان من غير الممكن النظر في دلالات أجزاء النصّ خارج بنيته العامة، التي وحدها تعطيها مغزاها الحقيقي، كما يعطي التركيب النحوي للعبارة معاني المفردات المكونة لها،

وتحول دون الوقوع في مهاوي التشويه والتحريف أو في أحسن الأحوال الاعتباطية والتهريج، كذلك من غير الممكن بحث علاقات المستويات ببعضها خارج تشكلاتها البنيوية الخاصة التي تشكل ضمانة له من السقوط في أنماط من الإخلال والمغالطة مفتوحة على احتمالات التفريط والتحريف. بناء لذلك، نمضي في درس التشكل البنيوي للمستويات التكوينية للنص، مقتصرين فيها تباعاً على المستوى الإيقاعي فالنحوي فالأسلوبي، ساعين لتلمس مدى تلاؤمها مع البنية الدلالية للقصيدة، محاولين عبر ذلك إبراز خصوصية الإبداعية الشعرية لدى أبي نواس كما تجلت في هذا النص موضوع الدراسة.

١ - المستوى الإيقاعي:

في دراستنا لهذا المستوى اعتمدنا التوزيع العروضي «الخليلي» وسيلة لبلوغ وتحديد البنية العامة لانتظام الإيقاع في القصيدة[58] إنما دون أن نلزم أنفسنا بمقولات تفرض على النص من خارج، محاولين الالتزام قدر الإمكان بمعطيات النص الإيقاعية نفسها. لتوضيح ذلك، نشير إلى أن التقطع العروضي للأبيات يظهر مباشرة أنها من البحر البسيط. إلاّ أن هذا الأمر لا يبدو كبير الأهمية كما سنلاحظ. فوزن هذا البحر هو التالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وتشير كتب العروض إلى أن عروضه كاملاً، كما هو الحال في النص الذي ندرس، واحدة هي فَعِلُنْ، وأن لها ضربين الأول مثلها (فَعِلُنْ) والثاني فِعْلُنْ، والملاحظ أن الأخير هو المعتمد في هذا النص. لكننا نفاجأ بأن عروض البيت الأول تأتي مثله على فِعْلُنْ. لذلك لا نهتم في مرحلة أولى بالتسميات والجوازات وما إلى ذلك، وإنما نحاول، انطلاقاً من الوحدات العروضية الأولية (التفعيلات) المتحققة، أن نرى مدى تطابقها واختلافها فيما بينها، باعتبار

---

(58) رغم رصانة المحاولة التي قام بها كمال أبوديب (راجع كتابه: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي/ نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**؛ الطبعة الأولى. بيروت - دار العلم للملايين 1974) فإنها لا تبدو لنا صالحة لمسعى من هذا النوع. هي في الحقيقة تشكل نكوصاً عن العروض الخليلي لأنها تمضي إلى مكونات أولية فيه تقوم على ملاحظة العلاقة البدائية بين المتحرك والساكن، وتهمل وحدات أولية في التراكيب الإيقاعية يعتبر تحديدها خطوة بنيوية أساسية على طريق تحديد الأوزان الشعرية عامة. كما أنها لا تصل فيما يتعلق بالشعر القديم إلى نتائج متميزة جوهرياً عما أتى به الخليل. في حين يبقى الجانب النبري فيها، وهو أهم مساهمة أتت بها هذه المحاولة، خاضعاً إلى حد كبير لطريقة اللفظ وقراءة النص المرتبطة بقوة بالفهم الخاص له من ناحية وباللهجات المحلية أو الفردية من ناحية ثانية. وربما كانت محاولته العملية في هذا المجال (تعرضنا لها أعلاه) خير دليل على قصور مثل هذه المحاولات منهجياً، وخير مثل يقدم لإثباط همة مساع مماثلة.

أن ذلك يعبر عن نمط أولي من التناغم الإيقاعي يتكون من عدد محدّد من الوحدات المتماثلة أو المتباعدة، وباعتبار أن أساس إيقاع النص قائم في لعبة جدلية التكرار والانحراف الحاصلة في هذه الوحدات.

بناء عليه، لا يؤثر تجاوز التسميات، حتى للبحر أو تفعيلاته، في تحديد البنية الإيقاعية الأساسية للنص، وإن كانت تفيد في الإشارة إلى الوحدات المعنية بدل استعادتها بالأرقام أو بالصورة الإيقاعية الأولية (من متحرك وساكن).

على هذا الأساس، قمنا أولاً بتحديد هذه الصورة الأولية (الحركات والسكنات) ثم عيّنّا الوحدات التي تتألف منها (التفعيلات)، قبل الانتقال إلى المرحلة الثالثة والأهم وهي ملاحظة تلك التفعيلات التي تنحرف عن وضعها الأصلي (الجوازات)[59] وقد أشرنا إليها بخط تحتها لتسهيل التعرُّف إليها. تبع ذلك إعادة نظر في هذه الجوازات، إذ إنها ليست مهمة بحد ذاتها بقدر ما هي مهمة في علاقتها بسواها من التفعيلات. والمشكلة الوحيدة التي واجهناها خاصة بالأعاريض والأضرب. فعروض البيت الأول (فِعْلُنْ) المخالفة لجميع الأعاريض اللاحقة (فَعِلُنْ) لا تتيح الإشارة إلى اختلاف هذه الأخيرة عن الأصل (فاعلن)، وإلّا اختلط الأمر على الناظر، وقد يماثل بينها وبين تلك. ولما كانت الأخيرة هي المعتمدة في الأصل التطبيقي لا النظري، أمكن تجاوز الإشارة إليها دون إشكال يذكر، مما يبرز الأولى ويوضح وضعها الفعلي في التكوين الإيقاعي العام[60] أمّا الأضرب فمتطابقة تأتي جوازاً واحداً لتفعيلة لم ترد أية مرة على خلافه، بحيث قد يبدو تجاوزها وعدم الإشارة إليها معقولاً. إلّا أننا فضلنا إثباتها للتماثل القائم بينها وبين العروض الأولى من ناحية، وللدلالة على خروج قائم فيها عن أصل غير وارد، مما يتيح النظر إليها في إطار التشكُّل البنيوي العام للإيقاع[61]

---

(59) إن اعتماد صيغة الوزن تسهل عملية البحث عن المتطابق والمختلف في إيقاع الأبيات. ويمكن للباحث مع ذلك أن لا يتوقف عند هذا الأمر، وأن ينطلق من تقطيع عروضي بحث بدون معرفة مسبقة. بما هو جائز وما هو غير جائز، ثم النظر في الوحدات المتكونة لديه عن مدى تطابق أو تنافر عناصرها وتوزيعها. إلا أننا فضلنا الصيغة الأبسط لتسهيل مهمة العمل وعرضه والتعرف إليه.

(60) كان بالإمكان اعتماد حل آخر لا يغير كثيراً في النتيجة، وإنما يبقى أكثر تشدداً أو تزمتاً في احترام القوانين العروضية، وذلك باستعمال خطين بلونين مختلفين يدل كل منهما على جواز مختلف عن الآخر فيما يخص التفعيلة الواحدة، أو باستعمال عدد مختلف من الخطوط يقوم مقام اختلاف الألوان للدلالة على الحالة ذاتها. ولا شك أن اعتماد الألوان المختلفة باختلاف أوضاع التفعيلات وتبدل أحوالها وربط كل لون بحالة محددة لتفعيلة معينة، يتيح قراءة تلاوين الإيقاع المعتمد في صورة حسية بصرية زاهية لا تسمح لنا الوسائل الطباعية السائدة حالياً التمتع بها.

(61) لا شك أن اعتماد الإشارة أو الكتابة بالألوان (راجع الملاحظة السابقة) يوفر على الباحث إشكالات عدة من هذا القبيل.

تسهيلاً لبلوغ هذا التشكُّل، اعتمدنا إزاء كل بيت رقماً يشير إلى عدد الجوازات القائمة فيه. وكلما جاء هذا العدد متماثلاً دفعنا إلى التدقيق بمواقع الجوازات الواردة، فإذا ما تطابقت فيما بينها (كما هو الحال بين البيتين الثاني والرابع مثلاً) وضعنا للرقم علامة تدل على هذا التطابق، وإلاّ جعلنا له علامة تدل على التمايز (كما هو الحال بين الأبيات الرابع والخامس والسادس). تسمح لنا مجمل الإجراءات السابقة بالانصراف إلى معاينة الوضع الإيقاعي العام للقصيدة على أساس واضح وسليم مبدئياً، فتبرز لنا واضحة جملة من المعطيات الأولية نسارع إلى تسجيلها:

- يتميز البيت الأول عن بقية الأبيات الأخرى جميعاً باشتماله على العددالأكبر من الجوازات (خمسة).

- في حين يتفرد البيت الأول في عدد جوازاته، لا يأتي أي بيت آخر دون مماثل أو أكثر من مماثل له في جوازاته الخاصة، فالبيت الثاني يماثل الرابع والخامس والسادس والثامن (ذات الجوزات الثلاثة)، بينما يماثل الثالث السابع (ذا الجوازات الأربعة) والتاسع العاشر(ذا الجوازين).

- لا شك أن ذلك يعطي البيت الأول على المستوى الإيقاعي وضعاً متفرداً ومتميزاً عن سواه من الأبيات، مماثلاً لوضعه في المستوى الدلالي، حيث إنه يتشكّل فيه مطلع البنية العامة للقصيدة بأكملها. ولما كانت هذه البنية معطاة في الشطر الأول منه كما أشرنا أعلاه، فكأنه يؤدي هذا الدور إيقاعياً أيضاً. فهذا الشطر يشير إيقاعياً لجملة الجوازات اللاحقة التي ستنال من تفعيلات الأبيات الباقية، فنجد فيه جميع أنواع الجوازات التالية (مُتَفْعِلُنْ وفَعِلُنْ وفِعْلُنْ)، كما نجد فيه أيضاً التفعيلة التي لن ينالها أي جواز على امتداد النص بأكمله وفي الشطرين معاً، وهي التفعيلة الثالثة في كليهما (مستفعلن). ويبدو تفرُّد العروض فيه أخيراً، على النحو الذي أشرنا إليه أعلاه، تأكيداً إضافياً على البعد أو الدور المطلعي البنيوي الإيقاعي الخاص الذي يضطلع به هنا. فهو إذ يتميّز عن سائر الأعاريض يتفق مع سائر الأضرب، ليعلن من خلاله حركة إيقاعية مركزية في النص هي حركة القافية، ومن خلال ذلك، دوره البنيوي الإيقاعي المتميز.

- هناك بين الأبيات المتماثلة ثلاثة أبيات متطابقة (الثاني والرابع والثامن) تتميز عن سائر الأبيات جميعاً، وهي تأتي على عدد من الجوازات (ثلاثة) وسط بين عددي الجوازات المتماثلة في بقية الأبيات (أربعة واثنين)، مما يشير إلى دورها المحوري في البنية الإيقاعية العامة للنص.

ـ هذه الأبيات المتطابقة هي التي تشكّل ركائز البنية الإيقاعية للقصيدة إذ تمثل الأسس التي يقوم عليها، أكثر من أي عنصر آخر، انتظام التكافؤ أو التعادل في هذه البنية. وهي تمثل مواقع التجاوب المحورية بين وحدات مختلفة لتمحضها بشكل خاص تميِّز هي حدوده. فالتدقيق في مواقعها يسمح برؤية تأليفها لوحدتين كبيرتين: الأولى مكونة من اجتماع أولها مع البيت المتفرد والمتميز بعدد جوازاته الكبير (أي من البيت الثاني والأول) والثانية من اجتماع الاثنين الآخرين مع الأبيات المتماثلة (أي من البيتين الرابع والثامن وبقية الأبيات الأخرى من الثالث حتى العاشر). وهو ما يتماثل تماماً مع التشكُّل البنيوي العام للقصيدة كما بيناه على المستوى الدلالي والقائم على قسمين رئيسين: طلب الخمرة (في البيتين الأولين) وممارسة شربها (في الأبيات اللاحقة). ومن الطريف أن يشتمل القسم الأول على بيت واحد من الأبيات المتطابقة، بينما يشتمل الثاني على بيتين منها، فيتفق هذا التوارد مع المتعداد الذي يمكن جعل النص عليه في توزيعه الدلالي العام.

ـ لكن هذه الأبيات المتطابقة تميِّز أيضاً داخل هذا التشكُّل الأولي توزيعاً تفصيلياً تعينه مواقع ورود هذه الأبيات المذكورة، باعتبارها فاصلة لما قبلها عمَّا بعدها. فيتكوَّن لدينا، عدا القسمين الرئيسين المذكورين، في القسم الثاني ثلاثة أجزاء يعيّنها البيتان المتطابقان إيقاعياً (الرابع والثامن) على النحو التالي: الأول يضم البيتين الثالث والرابع، والثاني يضم الأبيات الأربعة اللاحقة (من الخامس حتى الثامن)، والثالث يضم البيتين الأخيرين (التاسع والعاشر). بينما يتيح تفرُّد البيت الأول الإيقاعي جعل القسم الأول جزءين: يقوم الأول في هذا البيت المذكور، والثاني في البيت الذي يليه (الثاني). فكأن كل ركيزة إيقاعية متمثلة في بيت من الأبيات المتطابقة تشكل محطة يستند إليها الإيقاع لينطلق منها إلى وحدة جديدة متميزة، فيلتحم الإيقاع الكلي للقصيدة في بناء متطور ومتنام، متماسك ومنفتح في آن، باعتبار أن النص لا ينتهي إلى محطة يتوقف عندها أو يرتكز إليها. فكأن الحركة الإيقاعية الأخيرة أو الجزء الأخير المشتمل على البيتين الأخيرين قابل للامتداد والتجاوز، وكأن البنية الإيقاعية الكلية رغم اكتمالها منفتحة على التفاعل والتوالد وعلى مزيد من التنامي والتطور. يتطابق هذا التوزيع الداخلي للبنية الإيقاعية مع التشكل الداخلي للبنية الدلالية، الذي تعنيه انعطافات المعنى الداخلية، والذي في تشكّله على هذا النحو بالذات يؤكد الوحدة الكلية للنص في تناميها وتطورها، وللبنية الدلالية في اتساقها وتكاملها وانفتاحها كما أوضحنا ذلك أعلاه.

ـ بالإضافة إلى الجمالية الشعرية التي يدل عليها هذ التكافؤ للنص بين المستويين الإيقاعي والدلالي، بإمكاننا أن نرى في التوزيع الإيقاعي للنص نوعاً من التحوُّل الذي يصيبه في تطوره وتناميه، يشير إلى وجهة عامة تمضي من التخلص من التقصير والقطع إلى

التقليل منها والتوجه نحو الوصل. وهي في سمتها العامة هذه تأتي متجانسة مع تحول الشاعر من الهم إلى الخمر والإمعان في الشرب نحو الانسجام والاندماج والانطلاق في السكر والطرب[62].

بقي أن نستكمل أخيراً ما سبق وأوردناه بصدد القافية التي لا تعلنها إيقاعياً عروض الشطر الأول وحسب، بل إن هذا الشطر يعلن كذلك رويّها وحركة ما قبل ساكنها الأول عبر كلمته الأخيرة (بالكاس).

تبرز «الكأس» هنا محور الإيقاع بأكمله باعتبارها الأساس الذي بنيت عليه قافية النص، وهي بذلك تمثل سر البنية الإيقاعية ومفتاحها في آن. وهي في هذا التكوين الظريف الامتشاق في ارتفاع حركة مدّه السابقة على إشباع رويّه المخفوض، لا تستعيد حسياً ونفسياً في إيقاعها الصورة المعنوية الإلهية للخمر والصورة المادية المشعة للكأس وحسب، بل تقدّم أيضاً في انسيابها الإيقاعي المذكور الذي ينتهي إلى ذلك الحرف الأساسي المهموس المخفوض اللفظ الملائم لذلك النطق المخنث المائع والمثير، بقدر ما تقدم الصيغة الصوتية لذلك التنفيس أو التفريج والارتياح أو الطرب الذي تأتي به الخمر. ولنلاحظ أن مجيئها على النحو المشار إليه في الشطر الأول يبين عن حركة كسر سابقة على الساكن السابق على الساكن الأول في القافية (حركة الباء في «بالكأس»)، وهذه الحركة القائمة في قافيتي البيتين الأولين (حركة الميم في «من آس» والدال في «ديماس») على خلاف حركة الموقع المماثل في القوافي الباقية الواردة في الأبيات الثمانية اللاحقة، والتي تتميز جميعاً بالفتح (الألف في «أجراس»، الشين في «شماس»، الألف في «أنكاس، الميم في «مياس»... إلخ). مما يؤكد مرة أخرى التطابق بين التوزيع الخاص بالبنية الإيقاعية والتشكل القائم في البنية الدلالية، وهو تطابق يتفاعل في أكثر من وجه بين البنيتين ليؤدي على أبلغ ما يكون إبداعية هذا النص الشعري متمثلة في انجدال الكثافة الدلالية بالغنى الإيقاعي على هذا النحو الممتاز في تناسقه وانتظامه الرائعين.

---

(62) باعتبار أن جميع الجوازات القائمة في النص هي أنواع من الحذف ينال من العناصر التكوينية للوحدات الإيقاعية الأساسية التي هي التفعيلات، يمكن القول إن كثرتها تؤدي إلى تقصير الحركة الإيقاعية، بينما يتيح التقليل منها الاقتراب من امتلائها وامتدادها . والملاحظ أن وجهة الحركة الإيقاعية الكلية للنص تتجه نحو بلوغ هذا الامتلاء. ذلك أنها تبدأ بزحافات كبيرة العدد إجمالاً لتنتهي إلى زحافات قليلة العدد، كما يمكن تلمس ذلك تباعاً في مراحلها المختلفة التي تعينها الركائز الإيقاعية للأبيات المتطابقة من أول بيت إلى آخر القصيدة، تباعاً على النحو التالي: من 5 و3 (في البيت الأول والثاني)
إلى 4 و3 (حيث يتساوى تواترهما في الثالث والرابع)
إلى 3 و3 و4 و3 (حيث يغلب تواتر 3 في الخامس والسادس والسابع والثامن)
إلى 2 و2 (في التاسع والعاشر).

وتأتي أصوات هذا الإيقاع في التداول الغالب الذي تنشئه فيها الأحرف الذلقية مع تلك الأسلية ذات المخرجين المتقاربين، أكثر ما تكون ملاءمة للإيحاء بهذا الجو العام المرح الساحر واللذيذ، نظراً لما تتمتع به من صفات اللين والرقة والانسياب، مقيمة في نسيج النص ككل وحدته البنيوية العامة ومؤكدة لها في آن.

٢ ـ المستوى النحوي:

من المتوقع أن يتيح النظر في أوضاع الجمل المستعملة خاصة من حيث الإنشاء والخبر، كما في صيغ الأفعال وأحوال الضمائر المعتمدة، وغير ذلك مما يدخل في المستوى النحوي للتعبير، تكوين فكرة عن مدى تأليف هذه الأوضاع والصيغ والأحوال لِتَشكّل بنيوي نحوي عام، ومدى تناسب هذا التشكل مع ذاك الذي عرفناه للنص في المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي.

ضمن هذا المنظور نتفحّص أنماط التراكيب النحوية للتعبير في النص، فإذا بنا أمام تشكل أولي بارز يعلنه تميُّز الصيغة الفعلية التي يبدأ بها البيتان الأولان عن باقي الصيغ الفعلية الواردة في بقية الأبيات. فهي صيغة فعلية تؤلف في كل من هذين البيتين جملة إنشائية مستقلة، بينما تتتابع بقية الأبيات في صيغ اسمية أو فعلية جميعها خبرية[63]. بيد أن هذه الصيغة تتميز في كل من البيتين الأولين بسمة مخالفة للأخرى، فتقيم بينهما اختلافاً لا يكفان فيه عن التعارض مع مجمل الأبيات الأخرى. وهاتان السمتان النحويتان، رغم اختلافهما، غير متعارضتين. ذلك أن الأولى تقوم على التشديد والتوكيد، والثانية على المبالغة والتكثير، وهما متقاربتان دلالياً. ونلحظ أن صيغة التوكيد الأولى تضمر قسماً يجعل مجيئها على هذا النحو (لزوم لام الجواب ونون التوكيد) واجباً لحتمية الإثبات،[64] مما يجعل انشائيتها غير

---

(63) تشكل صيغة التعجب الواردة في البيت الأخير («لله درك») استثناء شكلياً. فهي لا تأتي بالفعل في جملة مستقلة، وإنما ملحقة بالجملة القائمة في البيت السابق (التاسع: «يغنيك»...) أو هي مقيدة أو قيد فيها، وبالتالي ليست مستقلة ولا يمكن بالتالي معاملتها معاملة الجملتين المستقلتين الواردتين في البيتين الأولين. هذا عدا عن احتمال انتسابها لنص آخر وشاعر آخر. وكيفما دار الحال، فإنها لا تخص المتكلم ـ الشاعر وإنما تعود إلى الساقي المخبر عنه، كما لا تشتمل على التأكيد خلافاً لتينك الجملتين الإنشائيتين الأوليين.

(64) راجع الشيخ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية (ثلاثة أجزاء) تحقيق شريف الأنصاري. الطبعة 12، بيروت/ صيدا ـ المكتبة العصرية 1973 (الجزء الأول ص 88 - 89). وعباس حسن: النحو الوافي (أربعة أجزاء) القاهرة ـ دار المعارف بمصر د.ت. (الجزء الرابع، الطبعة الثالثة [1974]، ص 171 وما بعدها).

طلبية. بينما تأتي صيغة التكثير الثانية في فعل الأمر الموجه للمخاطب، مما يجعل انشائيتها طلبية بخلاف الأولى. وفي حين تختص الأولى بالمتكلم المفرد، تختص الثانية بالمخاطب المفرد المذكر مما يؤكد التمايز القائم بينهما رغم اشتراكهما في الإنشاء. يتطابق هذا الوضع النحوي الخاص والمتميز للبيتين الأولين مع ما سبق بيانه على المستويين الدلالي والإيقاعي في قيامهما في قسم مستقل وتمايزهما فيه في الوقت نفسه. كما تأتي الصيغة الخبرية التي تسم بقية الأبيات لتتفق مع ما ورد سابقاً من قيام الأبيات المذكورة في قسم ثان مستقل.[65].

في هذا القسم الثاني تسود الصيغة الإسمية في الجمل الرئيسية، ما عدا البيتين التاسع والعاشر حيث تسود الصيغة الفعلية. وهناك بيت واحد فقط لا يتضمّن أيَّ فعل على الإطلاق، هو البيت الخامس الذي يعلن بذلك مفارقة بين ما قبله وما بعده، وهو نحوياً ينحو للارتباط بما يليه. فيتولد عن ذلك أجزاء ثلاثة في القسم الثاني، وهي تتطابق تماماً مع تلك التي لاحظناها سابقاً في المستويين الدلالي والإيقاعي: جزء أول قائم في البيتين السابقين

(65) ا لقد اعتمدنا في تعاملنا مع صيغة التوكيد الأولى (لأقطعَنّ) القراءة التي بدت لنا الأكثر معقولية وصواباً. وهي تتفق في الحذف الذي تضمره مع القطع الدلالي الذي يبدأ به مطلع النص. لكن ذلك لا يمنع قراءة أخرى تعتبر اللام فيها لام الابتداء الداخلة على المضارع لتفيد «تخليصها الخبر للحال، لذلك كان المضارع بعدها خالصاً للزمان الحاضر، بعد أن كان محتملاً للحال والاستقبال» (الشيخ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ذكر سابقاً، الجزء الثاني ص 312). ويبدو أن هذه الإفادة هي رأي البصريين، إذ إن الكوفيين لم يعتبروا أنها تمحض المضارع الحال كما قيل (المرجع نفسه، ص 312). وفي مثل هذه القراءة يرجح أبو نواس الموقف البصري، مرجحاً في هذا التوكيد الذي يجعل الجملة فيه وفي الأمر الذي يلحقه بها (البيت الثاني) موقفاً عقلانياً عاماً، نكتفي هنا بالإشارة إليه على أن نعود إليه لاحقاً.

لا تمنع القراءتان السابقتان، في غياب أية حركة شكل مقيدة، قراءة ثالثة تعتبر اللام ذاتها لام الأمر أو الطلب الجازمة للمضارع المتكلم، وذلك رغم ما يذكره الشيخ الغلاييني قاصراً دخولها على «فعل الغائب معلوماً ومجهولاً، وعلى المخاطب والمتكلم المجهولين» (المرجع نفسه، الجزء الثاني ص 190). إذ إن دخولها على المضارع المتكلم المعلوم «قياس فصيح» كما في القرآن: «ولنحمل خطاياكم»، وفي «قوله عليه السلام: قوموا فلأصلِ لكم»، ومثل: «لأترك من أساء ولأصاحب من أحسن» (عباس حسن: النحو الوافي، ذكر سابقاً، الجزء الرابع ص 407).

وكل من القراءتين الثانية و الثالثة لا تحول دون تميز القسم الأول (البيتين الأولين) عن القسم الثاني (بقية الأبيات)، حيث إن الأخيرة (الثالثة) تبقي على الإنشائية بالطلب الذي يتميز بأنه للمتكلم عن ذاك الذي للمخاطب في البيت الثاني. وإذا كانت سابقتها (الثانية) تنزع عن البيت الأول إنشائيته، فإنها تميز خبريته عن باقي الجمل الخبرية في النص بالتوكيد الذي يضمه مع توكيد البيت الثاني، في الوقت الذي تفارق فيه خبريته إنشائية الثاني. فتتأكّد باستمرار وحدة القسم (الأول) وتمايزه الداخلي بين جزئيه (البيت الأول والثاني) والخارجي بينه وبين القسم الثاني في آن.

على البيت الخامس، وهما يتميزان باحتواء كل منهما فعلاً مضارعاً، وجزء ثان يعلنه البيت الخامس ويتوقف عند البيت الثامن، يتميّز بغلبة الفعل المضارع (فعلين) على المضارع (فعل واحد)، وجزء ثالث خاص بالبيتين الأخيرين (التاسع والعاشر) يتميّز كما ذكرنا باعتماد الصيغة الفعلية في جملته الرئيسية، ويتميّز أيضاً باحتوائه على أفعال يغلب المضارع فيها على الماضي (اثنين مقابل واحد)، متعارضاً بذلك مع الجزء السابق عليه ومكمّلاً له في آن، فيعرف معه الجزءان توازناً خاصاً. وفي إفادة «قد» الواردة في هذا الجزء الأخير للتكثير تجاوب يقيمه النص بين هذا الجزء والقسم الأول، إذ يتفق تكثير الغناء (وبالتالي الشرب والسكر والطرب) والتكثير في الطلب الذي ألمحنا إليه أعلاه في البيت الثاني. يتميّز الجزء الثالث أخيراً بتضمّنه في الجملة التي يفتتح بها البيت الأخير والملحقة والمقيدة بما قبلها في البيت التاسع صيغة إنشائية غير طلبية[66] تشكل تجاوباً ضمنياً مع إنشائية القسم الأول وتؤكد الملاحظة الأخيرة التي جئنا على ذكرها. كما في تضمن الخبر للإنشاء فيها صورة عن تضمُّن الفعل للطلب عبر تحقيقه، وعن هذا التآلف العام الذي يستوي نحوياً في نهاية النص. فتتردَّد على المستوى النحوي الأصداء الدلالية والإيقاعية التي سبقت الإشارة إليها، لتؤدي جميعاً التكافؤ الشعري المتناسب مع التعبير عن متعة التجربة، نحو بلوغ متعة في النص معادلة لها حد الذهول.

قد يكون النظر في الضمائر أخيراً مناسبة لرؤية مدى تناسق هذا التأليف الكلي وتماسكه، فيما هو البعد الأساسي لجمالية النص وإبداعيته، في هذا الجانب الخاص من جوانب بنيته النحوية. والملاحظ في هذا المجال أن ضمير المتكلم المفرد يفتتح النص، ويظهر في البيت الثاني أيضاً ليغيب في البيت الثالث، حيث يبرز ضمير جديد للغائب المفرد المؤنث، مما يسمح لنا بالحديث عن انقطاع هنا بين البيتين الأولين وما يأتي بعدهما. ويتميَّز البيت الأول عن سواه من بقية الأبيات جميعاً باقتصاره على ضمير المتكلم المفرد (في «لأقطعنّ»)، ويتميَّز كذلك بتقدير هذا الضمير المحذوف. مما يعزِّز الموقع المتفرد والانفعالي بامتياز بهذا البيت، أو شطره الأول، خاصة حيث يرد ذلك، فيتعزَّز بذلك ما سبق وذكر بصوت دوره المطلعي البنيوي. وضمير المتكلم المذكور هو الذي يقيم صلة بين هذا البيت والذي يليه. وهو يرد في هذا البيت الثاني مثبتاً بين ضمير المخاطب المفرد المذكر وضمير الغائب المفرد المؤنث (في «فسقّنيها») ويدعم اتصال البيت الثاني بالأول تميزه عن بقية الأبيات على مستوى ضمير المخاطب المفرد المذكر الذي يأتي، كما متكلم الأول، مقدراً غير مثبت، وهو ما لا يرد على هذ النحو فيما يخصه في أي استعمال آخر. ووجوب غياب هذا الضمير والذي قبله سمة متفردة لهما عن بقية حالات الغياب الأخرى الواردة في النص. هكذا يلتحم البيتان الأولان

(66) التعجُّب القائم في التعبير «لله درك»، راجع: النحو الوافي، ذكر سابقاً، الجزء الثاني ص 22.

في وحدة مستقلة، وإنما غير منفصلة عما يليها. فورود ضمير الغائب المفرد المؤنث في البيت الثاني يشير إلى انفتاح جديد لا يلبث البيت الثالث أن يعلنه.

في هذا البيت (الثالث) يأتي الضمير المفرد المؤنث المذكور محذوفاً ـ جوازاً ـ (في «تضحك») ثم مثبتاً (في «أعينها»). ويظهر في البيت الرابع ضمير جمع المتكلم (في «كاساتنا») إلى جانب جمع مؤنث غير العاقل الغائب (في «توقد»)، والملاحظ أن هذا الجمع الأخير يحتفظ بصيغة المفرد ويأتي مثله (كما في «تضحك») محذوفاً جوازاً. هذا التماثل الشكلي هو الذي يتيح للبيتين تكوين وحدة مستقلة تضم داخلها جمع المتكلم الذي تتميز به عن سواه، حيث لا يرد الضمير المذكور إلاّ فيها دون سائر الأبيات، وهو الذي يتيح لها أيضاً اتصالاً بالوحدة السابقة.

مع البيت الخامس يرد ضمير جديد يؤكد تحوُّلاً جديداً نحو وحدة مختلفة عن السابقة، وهو ضمير جمع الغائب المذكر (في «لهم»). وهو نفسه قائم في البيت السادس، إنما مسبوقاً هنا بضمير المتكلم المفرد المثبت (في «نازعتهم»). وضمير المفرد المثبت هذا يرد كذلك في البيت السابع إنما مسبوقاً بضمير الغائب المفرد المذكر المحذوف (في «يسبيني»)، ويتبعه ضمير المفرد المذكر الغائب مثبتاً (في «بمقلته»)، ليستحوذ ضمير الغائب هذا على البيت الثامن مثبتاً (في «إكليله») ومحذوفاً (في «راح»). مما يجعل هذه الأبيات الأربعة جميعاً في وحدة مستقلة قوامها ضمير الغائب المذكر تحديداً، وإن تنوعت في توزيعها المتوازن للجمع فيه على بيتين (الخامس والسادس)، وللمفرد منه على بيتين آخرين (السابع والثامن)، يدعم الصلة بينهما ضمير المفرد المتكلم في البيتين الأوسطين من هذه الوحدة (السادس والسابع). وعلى نمط الوحدة المشكلة هنا، بغض النظر عن العدد (المفرد والجمع)، يصل ضمير المفرد المتكلم القائم في وسطها هذه الوحدة مع تلك السابقة عليها في تماثله مع ضمير المفرد المتكلم الموجود في هذه الأخيرة («كاساتنا») في الوقت الذي يصلها أيضاً بالوحدة الأولى (في البيتين الأول والثاني). ورغم أن ضمير الغائب المذكر المفرد هو الذي يفتتح البيت التاسع، فإنه يأتي مرتبطاً بضمير المخاطب المفرد المذكر المثبت (في «يغنيك») وإلى جانب ضمير الغائب المؤنث المفرد (في «تختال») لتندرج بذلك وحدة أخيرة ميزتها هذا التنوُّع، الذي يستكمله البيت العاشر حيث يحضر ضمير المخاطب المؤنث المفرد المثبت (في «درك») ومع ضمير المتكلم المفرد مثبتاً أيضاً (في «عذبتني»). فتتميّز هذه الوحدة عن سابقتها بضمير المخاطب المثبت لأول مرة في البيت الأول منها (التاسع)مذكراً، والمثبت كذلك في البيت الثاني (العاشر) مرتين مؤنثاً، متبعاً في ذلك ترتيباً عددياً متناسباًمع تراتب الوحدة التي يسمها. ومن الواضح أن صلته المتينة بالوحدة السابقة عليه (الثالثة) يؤمنها ضمير الغائب المذكر (في «يغنيك») وأنه لا يعدم صلة بالتي

قبلها (الثانية) عبر ضمير الغائب المؤنث («تختال») ولا بالوحدة الأولى عبر ضمير المخاطب المفرد المذكر. جميع هذه الضمائر «الواصلة» قائمة في البيت الأول من الوحدة الأخيرة (التاسع). ويمكن للضمائر الواردة في البيت الثاني والأخير (العاشر) أن تشكل دعماً لدورها المذكور الذي هو تأكيد ليس للوحدة الكلية المتناسقة والمتماسكة للنص، وإنما أيضاً لتناميها وتطورها على تكافؤ وانسجام رائعين، خاصة وأن هذا التوزيع بأكمله يتطابق ويتضافر مع ما سبقته ملاحظته نحوياً وعلى المستويين الدلالي والإيقاعي. إلاَّ أن البيت الأخير يتمتّع بميزة فريدة، وإن لم تكن غائبة نهائياً في أبيات سابقة. تتمثل هذه الميزة في التباس وضع الضمائر فيه. فضميرا المخاطب المؤنث فيه مبهمان لا يدلان على مدلول محددفي النص، ومثلهما ضمير المتكلم المفرد الذي لا يمكن الادعاء أنه مطابق لضمير المتكلم المفرد في الأبيات السابقة حيث يشير إلى مدلول محدد هو الشاعر. ولا يمكن القطع بأنه يدل على المغني الساقي أو الخمار، أو حسم الحكم بصدد صاحبه، وإن كان السياق يشير إلى أنه آخر غير أنا المتكلم الشاعر. لكن هذا الالتباس هو مكوِّن من مكونات البنية النحوية، يأتي هنا خاصة للدلالة على هذا البعد التحويلي الذي تبلغه الخمرة في شاربيها وبكل من وما تمس. فهذا الالتباس تعبير عن الانسجام النهائي في جوها الخاص، وعن النشوة المذهلة التي تبلغها نفس متعاطيها. فيأتي ليؤكد ما سبقت الإشارة إليه في هذ المستوى النحوي بصدد صيغة التعجب الإنشائية المعتمدة فيه، ويتطابق مع ما ذكر حول تحويل الخمرة للدالات المختلفة إلى مدلول واحد من المتعة والفرح. لكننا قد نجد هذا الالتباس أيضاً في البيت الثاني والبيت التاسع على تمايز(67) فهو قائم في البيت الثاني في ضمير المخاطب المفرد المذكر المحذوف (في «فسقّنيها»)إنما على غموض محدود، حيث إنه يتوجه إلى مخاطب من أضعف احتمالاته أن يكون ذات المتكلم الشاعر، ومن أقواها أن يكون الساقي أو الخمار. بينما تتردد صورة المخاطب الواقعي أو الوهمي الذي ينتصب كمخبَر محدَّد أو مفترض إزاء المخبِر أنا الشاعر. ويتفق غيابه هنا مع غياب هذ التحديد، وإنما خاصة مع غياب المطلوب. فليس حضوره الشخصي، ناهيك بافتراضه، كافياً لإعلان وجوده، بل إن فعله، سقيه الخمرة، هو الذي يجسد هذا الحضور. وما دامت مخاطبته طلبية فهي تعني غياب هذا الفعل حتى حينه، غياباً يتمثل بتغييبه وجوباً من النص. ويعود الالتباس مجدداً في البيت التاسع ليتعلق بضمير المخاطب المفرد المذكر المثبت هذه المرة (في «يغنيك»)، والذي تتوزع

---

(67) أما في البيت الرابع، فإن ضمير جمع المتكلم لا يحفل بدرجة الغموض نفسها التي لضمير المخاطب، حيث إنه يتضمن في جزء منه مدلولاً معروفاً هو أنا المتكلم الشاعر، كما أن البيت اللاحق لا يلبث أن يوضح الجمع الباقي المقصود به في أولئك الندامى الذين يشاركون الشاعر الشراب.

احتمالاته بين أن يكون المدلول المقصود به المتكلم الشاعر، أو الساقي الذي استدعاه في البيت الثاني، أو حضور مجلس الخمرة جميعاً مخصصاً التعبير عنهم بإفرادهم. كأن الغناء يتوجه مخصوصاً لكل واحد منهم، أو كأن هذا الإفراد، على الأرجح، لدى الغناء من السكر والطرب تعبير عن هذا الانسجام الكلي الموحد للمتعدد في المجلس والذي يمهد على هذا النحو لذلك التداخل الكلي في البيت الأخير، بما يتناسب مع ما جئنا على ذكره من تجانس الدالات المختلفة في الدلالة على الغبطة والنشوة. كما قد يكون المدلول المقصود المخاطب المخبَر، ويكون التوجُّه إليه توجهاً إغرائياً يجعل كل ما سبق ذكره حول الخمرة نوعاً من دعوة ضمنية له للمشاركة فيها، ويأتي ذكر الغناء ليضيف إغراءً جديداً، ويزيد من إقناعه بالإقبال عليها. إلاّ أن هذا الضمير في الإثبات الذي يعرفه يعلن حضوراً كان مفتقداً في حالة الالتباس الأولى (في البيت الثاني: «فسقّنيها»)، ويدخل بذلك وضعاً جديداً إلى النص عند هذا المقطع الذي يأتي فيه. ففي البيت التاسع الذي يرد الضمير المذكور ضمنه نلحظ حذفين مقابل إثباته: حذف ضمير المغني وحذف ضمير الكأس. فكأن إثبات المخاطب استحضار له من «غيابه» مقابل «تغييب» الحاضريْن (المغني والكأس)، وهو أمر يتخطّى عملية تحويل الضد إلى نقيضه في المجلس الخمري ـ وهو تحويل يوحي به أيضاً هذا الغناء الذي يتوجه إلى المخاطب المذكّر (في «يغنيك») بضمير المخاطب المؤنث (في «درك») ـ إلى كون البعد الروحاني المتمثل بالشرب والغناء، أو السكر والطرب، يفارق الحضور الحسي معلناً أفق المتعة المقصودة. ويتآلف هذا كله مع ما بيّناه أعلاه دلالياً.

٣ ـ المستوى الأسلوبي:

نتوقف في هذا المستوى عند الأساليب المعتمدة في التعبير لإعطائه البعد الجمالي البلاغي في الوقت الذي تؤدي فيه المعنى أو الفكرة أو الموقف، محاولين أن نتلمّس في العناصر البلاغية القائمة في النص التشكُّل البنيوي الذي تكونه أسلوبياً، بحيث يسمح هذا التكوين، فيما يتعدى الدلالات الجزئية للعناصر، برؤية دلالة كلية نسعى لرؤية مدى ملاءمتها للتشكّلات الدلالية والإيقاعية والنحوية لبنية النص العامة.

أول ما يطالعنا في القصيدة افتتاحها بالتعبير المجازي في الشطر الأول من البيت الأول، حيث تلعب الاستعارة دوراً أساسياً في تكوين الصورة الواردة التي يقرب الهم فيها من المرتبة الإنسانية (أو دونها؟) للموجودات، بينما تتمتع الخمرة ببعد مادي حسي يتوسل للقضاء على الهم. تقابل هذه الصورة صورة مجازية أخرى في الشطر الثاني تلعب الاستعارة فيها أيضاً دوراً محورياً، حيث تعطى الخمرة مرتبة إنسانية (أو أرقى منها)، في حين يحيق بالهم بعدٌ مادي

توحي به المعالجة التي يؤخذ بها. إلى جانب هاتين الصورتين المتقابلتين، يلفت الانتباه القيمة الخاصة والمتميزة لاعتماد كلمة «الكأس» في هذا البيت خلافاً لكلمة الهم. ففي حين تتكرر هذه الأخيرة لفظاً ومعنى، تؤدي تلك، نظراً للمعنى المزدوج الذي تحتمله[68] إلى إمكان رؤية جناس لفظي تام يحيل الصورتين المتقابلتين إلى مركب تعبيري واحد، تنقلب في داخله المعطيات الأولى للتعبير في الصيغة البيانية العامة التي تندرج فيها، بحيث يستحيل العنصر المعنوي النفسي (الهم) إلى عنصر مادي محسوس، بينما يتقدم العنصر المادي الحسي (الكأس) ليصبح عنصراً روحانياً سحرياً[69].

يتراءى لنا خلال هذا التفنن الأسلوبي البعد الدلالي والإيقاعي والنحوي الذي أشرنا إليه بصدد البيت الأول، والذي يتأكد هنا خاصة بتمتع هذا البيت بالجناس الذي يفرده عن بقية الأبيات جميعاً. وإذ يأتي البيت الثاني خالياً من أي وجه من وجوه البلاغة، أو من أي صيغة من صيغ التفنن الأسلوبي، فإنه لا يتميَّز هو الآخر بذلك عن بقية الأبيات وحسب، وإنما يقيم أيضاً فاصلاً بين ما قبله وما بعده، حيث تسود المحسّنات اللفظية. لكن البيت الثاني يجتمع مع ما قبله (الأول) لاتفاقهما الشكليّ في التميُّز والتفرُّد، على فارق بينهما في ذلك. فيتكون بذلك توزيع عام للنص على المستوى الأسلوبي في قسمين: أول، يجتمع فيه البيتان الأولان المتفردان على تمايز، وثان، يشتمل على الأبيات الباقية. وهذا التوزيع يتطابق بوضوح مع التوزيع البنيوي العام على المستويات الأخرى، من دلالي وإيقاعي ونحوي.

إذ يفتتح القسم الثاني بالصورة التي تشكل الاستعارة أساسها، فإن هذا البعد البياني فيه يشكل قاسماً مشتركاً بينه وبين القسم الأول يعبر عن هذا التنامي التعبيري في الأسلوب كما في مستويات أخرى لاحظناها أعلاه. تدمغ هذه الصورة الخمرة ببعد إنساني بارز، من خلال التشخيص الوارد فيها، وتدمغ كذلك مايتصل بها هنا (وهو الماء)، فتؤدي بذلك البعد التحويلي البارز للخمرة بوضوح. بيد أن التعبير لا يكتمل إلاّ في الشطر الثاني، حيث يبرز وجه بياني جديد هو التشبيه الذي يتجه بهذا التعبير نحو المادية والحسية. وهو يكاد يماثل الصورة المجازية من خلال تركيزه على البعد الصوتي للمشهد الحركي السمعي البصري. في هذا البعد الصوتي جوانب إنسانية كامنة في خلفية التشبيه وليس في ظاهره. أما التشبيه الوارد في البيت اللاحق فيركز على البعد النظري العياني للمشهد صارفاً إياه نحو أجواء مثقلة بدلالاتها الإنسانية. إنما يقوم داخل هذا التشبيه الأخير وجه أسلوبي آخر من البديع المعنوي هو الطباق (بين اعتكار الليل وتوقد السرج)، الذي تتراءى بسيطاً في البيت

---

(68) فهي الإناء يشرب فيه، وهي الخمر (راجع: المنجد...).

(69) ليصدق هنا القول الشهير «إن من البيان لسحراً».

السابق (بين الضحك والشغب)[70]. يعبّر الطباق هنا عن الدور التحويلي الذي تؤديه الخمرة في تغييرها الأشياء السلبية إلى نقيضها الإيجابي. وفي وروده داخل الصورتين البيانيتين إشارة إلى مجيء هذا الدور كخاصة داخلية من خواص الخمرة ومقوماتها التكوينية. هكذا يرتسم في هذين البيتين (الثالث والرابع) ما يميزهما عن القسم الأول: التشبيه الغالب على المجاز من ناحية والطباق القائم فيهما من ناحية ثانية، ليكونا بناء عليه وحدة خاصة لا تعدم وجه اتصال بهذا القسم كما أشرنا آنفاً، ولا بما يليها من وحدات كما سنلاحظ. مع البيت الخامس يبرز وجه بياني جديد متمثّل في الكناية المعتمدة ضمنه («شم الأنوف»)، يعلن انعطافاً أسلوبياً يفارق ما سبقت ملاحظته حتى الآن. تتميّز هذه الكناية بانطلاقها من الحسي للإيحاء بالمعنوي الشخصي والاجتماعي، معبرة بذلك عن طرْق الخمرة لميادين جديدة أو عن امتداداتها نحو آفاق مختلفة. لكن الوجهين الآخرين من استعارة وتشبيه لا يلبثان أن يظهرا في البيت السادس، متجاورين في صورة واحدة تصف الساقي أو الخمار في جماله ورشاقته وغنجه ودلاله. فتمضي الاستعارة به إلى المرتبة أو المجال الحيواني (الظبي الصغير) والتشبيه إلى النباتي (الغصن) كأن في ذلك سعياً لتقريبه في صفاته وخصائصه المادية من المرتبة المادية للخمرة، أو كأن في ذلك تعبيراً عن نظرة الشاعر إليه المستلطفة والمعجبة والموحية بأبعاد جنسية وغرامية قوية. في هذا الجانب الأخير ميل بالدالات الحسية إلى مدلولات تتخطاها. بينما يأتي تصوير فعله وأثره في النفس بصورة مجازية، قائمة على الاستعارة تنقل العنصر الحسي إلى أفق إنساني واجتماعي مثقلة بالدلالة على المدى الوجداني العميق. أمّا التشبيه الحسي الوارد في البيت الثامن فينقل التعبير إلى أفق اجتماعي وتاريخي ذي دلالة قوية على الأبعاد التحويلية المتعددة التي يأتي البيان بها هنا. فجميع الصور البيانية المختلفة القائمة في هذه الأبيات الأربعة (من الخامس حتى الثامن) ذات تكوين حسي مادي واضح، إلاّ أن الأجواء الدلالية التي تؤديها ذات سمات معنوية غالبة، أكانت وجدانية ذاتية أم اجتماعية أم تاريخية. بل إن هذا التعدّد مؤشر على غنى وتنوُّع الأجواء الموحية الناتجة عن ذلك بما يتلاءم مع غنى وتنوُّع الملذات التي تحملها الخمرة إلى شاربيها.

إذا كان البيت الرابع نهاية الوحدة الأولى من القسم الثاني (المكونة من البيتين الثالث والرابع)، متميِّزاً بأداة التشبيه التي يبتدىء بها («كأن»)، فإن هذه الأداة التي يبدأ البيت الثامن بها هي أيضاً نهاية الوحدة الثانية من هذا القسم (المكوّنة من الأبيات الأربعة، من الخامس حتى الثامن) لتشكل علامة تأكيد على أن ما يجمع الوحدتين هو هذا التشبيه

(70) وهو ما يمكن تسميته بالطباق التأويلي. راجع: السيد المرحوم أحمد الهاشمي: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، الطبعة الثانية عشرة، بيروت ـ دار إحياء التراث العربي، د.ت. ص 367 - 368 (الملاحظة رقم 1).

القائم في كل منهما دون بقية الوحدات أو الأجزاء الأخرى. وهو يأتي عددياً مرتين في كل منهما بالإضافة إلى اختتامهما بالأداة المذكورة، ماهراً إياهما بطابع مميّز مشترك. وإذا كانت الوحدة الأولى قد تميزت بالطباق، فإن الثانية تتميز بالكناية، وربما لم تعدم وجه صلة آخر لها بالأولى عبر طباق تأويلي (المقرطق ـ الفارسي مقابل ابن مارية ـ الغساني والورد ـ الأحمر مقابل الآس ـ الأبيض)، وتخييلي (شم مقابل أنكاس). وكما اتصلت الأولى بالقسم الأول عبر الاستعارة، فإن الاستعارة الواردة في الثانية تقيم لها صلة بهما معاً. وربما كان احتواؤها على استعارتين تعبيراً عن موقعها، كما عن هذا الاتصال المزدوج الذي تؤديه، أو خاصة تعبيراً عن هذا التنامي والتقدم في حركة النص على المستوى الأسلوبي لا تتوقف عند هذا الحد.

فالوحدة الثالثة أو الجزء الثالث من القسم الثاني والمكوَّن من البيتين الأخيرين (التاسع والعاشر) يحتوي على صور مجازية ثلاث، تعتمد بدورها على الاستعارة في تكوينها. وهي إذ تؤكد جميعها البعد الإنساني البارز في التشخيص القائم في الصورة الأولى («تختال») كما في الصورتين اللاحقتين («لله درك». . . و«عذبتني حرقاً». . .) اللتين لا تستبعدان التشخيص في بعض القراءات، تعبر عن تجانس بين عناصرها رفيع، وعن انتصار رائع للجانب الإنساني والروحي على الجانب الحسي والمادي في التعبير. وكلاهما، التجانس والانتصار، يعبران عن الدور التحويلي الإيجابي للخمرة وعن الاندماج والارتقاء اللذين تصل بالشاربين إليهما. وقد لاحظنا مثيل ذلك على المستوى الدلالي والإيقاعي والنحوي. يبقى أن نضيف ملاحظة تتعلق بعدد هذه الاستعارات الثلاث، الذي يبدو وكأنه يأتي ليكمل الخط المتطوّر والمتصاعد الملاحظ آنفاً في الوحدتين السابقتين من هذا القسم. فهذا العدد يتماثل أولاً مع موقع هذه الوحدة الأخيرة (الثالثة)، وثانياً مع الصلات (الثلاث) التي تقيمها، ليس فقط مع الوحدتين السابقتين عليها، بل مع القسم الأول أيضاً. مما يتيح القول إن الصورة المجازية تحديداً هي المكون الأسلوبي الأساسي في النص، وهي التي تعطي في تشكلها البنيوي العام في النص توزيعاً متناسباً (متطابقاً؟) مع ذاك الذي لاحظناه في المستويات الأخرى. وهذا التناسب (التطابق؟) بالذات هو الذي يعطي لهذا النص جماليته الشعرية الراقية.

إلا أن الاستعارة ليست وحدها المعتمدة في الوحدة الأخيرة (البيتين الأخيرين) إذ يرد الطباق الإيجابي فيهما، وبعدد مماثل لعدد الاستعارات (ثلاثة). وعبر هذه الطباقات بالذات تعلن هذه الوحدة عن انتمائها إلى القسم الثاني، باعتبار أن الطباق هو القاسم المشترك بينها وبين الوحدة الأولى فيه (البيتين الثالث والرابع)، وأنه هنا كما هناك عنصر مكون في الصورة البيانية، وبالتالي فهو خاضع للتحويل الإيجابي العام الذي تؤديه الاستعارة في النص كما لاحظنا. إلاَّ أنَّ الطباق هو أيضاً قاسم مشترك بين هاتين الوحدتين والوحدة الثانية، إذا أخذنا

الطباق التأويلي والتخييلي فيها بعين الاعتبار. وفي ذلك كله تأكيد مرة أخرى لهذه الدرجة الرفيعة من الانسجام والتآلف والتكامل والتعادل في النص على كافة المستويات، ولهذه الإبداعية الشعرية العالية التي يتميَّز بها.

خامساً: في الأبعاد الشخصية والاجتماعية:

يكاد درس النص حتى الآن أن يكون قد اقتصر على تحليل معطياته الداخلية وحسب. بيد أن النص، أي نص، ليس عالماً مغلقاً، وإن كان مستقلاً قائماً بذاته. فهو لا يأتي في المطلق ولا يقيم في الفراغ، بل يجيء في سياق محدَّد من أعمال صاحبه وأعمال سواه، وحياته وحياتهم، ويحل في جملة من العلاقات الثقافية والاجتماعية المعقدة في سيرورة تحولاتها وتفاعلاتها وصراعاتها. وهذا ما يسميه البعض المعطيات الخارجية للنص. فهو القائم بذاته لا يسعه الاكتفاء بها دون الوقوع في مخاطر الاختزال والالتباس والإشكال. وبقدر ما تكون هذه المعطيات الأخيرة مكونة له وفيه، بقدر ما تكون العودة إليها ضرورية لفهم الأبعاد الدلالية للنص في صورة كاملة أو متكاملة.

ذلك أن النص، أي نص، ليس مقصوداً بذاته. وإذا كانت الوظيفة الشعرية للغة تقوم على التركيز على المرسلة نفسها كما يقال[71] فلا يعني ذلك إهمال المستويات الأخرى من مستويات العلاقة التي تقيمها عملية الاتصال اللغوي بين مرسِل أو مخبِر ومرسل إليه أو مخبَر. ولا يجدر بالتالي التوقف عند المرسلة أو الخبر، إذا أردنا بلوغ الأبعاد الأخرى للنص، وعدم الاكتفاء بجزء منها أو ببعض من مستوياته. إلاَّ أن هذا الجانب من البحث ليس تنجيماً أو تخميناً، كما أنه ليس افتراضات مسبقة. إنه ارتياد منهجي لفضاء محدد هو فضاء النص موضوع الدرس، تحكمه بنية هذا النص التي تفرض حدوده ومعالمه الأولى، وتمهِّد في الوقت نفسه الطريق إلى أسراره وعوالمه. ولا يتم ولوج هذه الطريق كيفما اتفق، بصورة اعتباطية، حسب أهواء ذاتية أو ميول فكرية أو إيديولوجية؛ بل بناء لمنهجية موضوعية مستمدة من

(71) راجع: Roman Jakobson: **Essais de linguistique générale (2t.). 1. Les Fondations du Langage.**
Traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, les Editions de Minuit 1963. Ch.XI: «Linguistique et poétique» (209 - 248).
Michel Patillon: **Précis d'analyse littéraire.**
2. décrire la poésie.
Paris, F. Nathan 1977 p. 15.

العلوم الإنسانية التي تعنى بالأبعاد الخارجية التي يجري الاهتمام بها. معنى ذلك أن الأخذ بظاهر النص، كما يجري غالباً في هذا المجال، إجراء غير سليم، لأن بنية النص ليست في معظم الأحيان معطى مباشراً وسطحياً بل هي تكوين علائقي عام وعميق، ولأن الظاهر غالباً ما يكون خادعاً، وبالتالي مدعاة للوقوع في المغالطات. فما يعطي لظاهر ما حقيقته الدلالية الفعلية هو اندراجه في بنية النص العامة وفهمه على هذا الأساس.

بناء لذلك، وسعياً وراء إضاءة أبعاد دلالية تتعدّى النص دون أن تفارقه، بارتكازها على الأسس البنيوية التي يقوم عليها، نحاول أن نتلمّس في هذه القصيدة ما يتعلّق منها بذات الشاعر أو بنيته النفسية، كما يحكم لاوعيهُ تكوينها، وما يتصل منها بالبنية الاجتماعية كمايشير إليها موقفه من الأوضاع والصراعات الاجتماعية السائدة أيامه.

١ ـ لذة المحرّم:

بحثاً عن الأبعاد الذاتية للنص، ينصرف درس النص أساساً إلى محاولة استكناه اللاوعي الكامن فيه، أو لاوعي النص. فيكون بذلك تحليلاً نفسياً لخطابه يتعرف في الظاهر على الباطن، في المعلن عن المضمر، وفي المصرّح به عن المكبوت، سعياً وراء ذلك المكبوت الأساسي الذي ترتكز إليه جميع عناصر واشكال الكبت الأخرى، وتنتظم في الهيكلية العامة التي تحددها بنيته الأساسية، ذلك المكبوت الراسخ في اللاوعي والذي يتسلّل متخفياً أو متنكراً بطرق ووسائل وصور عدة، ليتيح نوعاً من التوازن النفسي غير المستقر وإنما الضروري لعدم بلوغ حال الأزمة أو المرض. إن تحليلاً كهذا يرتكز إلى حد كبير على التأويل الذي تشكل منهجية التحليل ضماناً له من التبعثر والتعسّف.

لما كانت «اللاوعي البنية الجذرية التي للغة» كما يقول لاكان[72] ولما كان الكلام أكثر الميادين التعبيرية التي تعرض التحليل النفسي لها في سبيل بلوغ اللاوعي، ولما كان قد أصبح من المسلم به إجمالاً أن اللاوعي يجد في الأساليب البلاغية المختلفة، وإنما خاصة في العالم المتخيل الذي يتيحه له الأدب، والشعر والفن عامة، مجالاً محظياً من مجالات التسرب والإفلات ـ حتى عد هذا المجال نمطاً من أنماط المعالجة والشفاء ـ فإن البحث عن لاوعي

---

(72) راجع: Jacques Lacan: Ecrits Paris, Editions le Seuil 1966 p. 594.
وسامي سويدان، «تحليل نفسي لنص روائي: القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ» في أبحاث في النص الروائي العربي الطبعة الأولى، بيروت ـ مؤسسة الأبحاث العربية، 1986(ص25 - 60) وفي مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت ـ العدد 34، ربيع 1985 (ص 48 - 60).

النص يجدر أن يقوم في بنيته التخييلية أولاً، ومن ثم في تفاصيل التعبير الجمالي فيه. على هذا الأساس المنهجي يمضي التحليل هنا في عمليات تأويله ونحو هذه الغاية يتجه.

فالمسألة المطروحة هنا ليست مسألة إسقاط تصوُّر مسبق على النص، أو الانطلاق من فرضية، والسعي لإثباتها عبر استشهادات متفرقة؛ وليس من نافل القول التكرار والتشديد على أن انتزاع أبيات من سياقها، من هنا وهناك، لا يشكِّل بحد ذاته تعليلاً كافياً، خاصة إذا تم ذلك من ديوان يحوي عشرات القصائد في مئات من الصفحات، لا يعوز الباحث عن تأكيد ما أن يجد ضالته، بحيث قد يؤدّي ذلك في غياب تحليل نصّي متكامل إلى تلفيقات لا حصر لها. فإذا تعلق الأمر بدراسة التركيبة النفسية لشاعر يصبح هذا التحليل شرطاً لازباً لا غنى عنه. فلا تشخيص لحالة أو لوضع نفسي بدون تحليل نصي، وإلا أضحى الأمر مرتبطاً بمدى رجاحة بعض الأفكار التي قد تصيب بالاتفاق والمصادفة[73]، أو تسطيحاً للمسائل والقضايا النفسانية[74]، أو تسخيفاً متعسفاً لها[75].

أ - إذا كان لبنية لاواعي قائمة في النص أن توجد إذن، فلن تكون خارج تركيبته الكلية أو بنيته العامة، الدلالية منها بشكل خاص. ولما كانت هذه البنية قائمة في المطلع كما ذكرنا، فسنحاول استقراء أية دلالة نفسية يشير إليها هذا المطلع البنيوي.

إن اللجوء إلى الكأس، كما يظهر في البيت الأول، لجوء مزدوج، لمواجهة أمر واحد هو الهم. فهو من ناحية يقوم على التهديم والقطع، ويأتي عنيفاً قاطعاً، ومن ناحية ثانية يستند إلى تلك الخاصية العلاجية الإصلاحية فيه ويأتي رقيقاً ناعماً.

يشير هذا اللجوء إلى حاجة ملحة، يعطي البيت الثاني فكرة عن مدى خطرها في هذا الطلب المميّز والدال على المستوى الرفيع للمواجهة القائمة. فتبدو الخمرة في الظاهر مطلوبة ليس لذاتها، وإنما لإلغاء الحزن ودحر الكآبة وشفاء النفس من كربها. فهي تؤدي دوراً تفريجياً أو تحريرياً في النفس. هذا التحرير من الهم تحرير لها مما يرزح عليها ويثقلها ويهددها بالخطر. فالهم هو ذلك الكبت والمنع الذي يحيق بالذات ويكبلها، والخمرة هي ذلك العنصر الذي يزيل هذه الموانع والعوائق الضاغطة على النفس فتطلقها وتريحها. . وتبدو مجابهة الخمرة للهم كنوع من إزالة وإلغاء للأنا الأعلى

(73) كما هو الحال مع بعض ملاحظات عبد الرحمن صدقي في ألحان الحان؛ ذكر سابقاً.

(74) كما مع الدكتور محمد النويهي في نفسية أبي نواس، الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة [القاهرة؟] - دار الفكر/ مكتبة الخانجي د.ت. [الطبعة الأولى، القاهرة - مكتبة النهضة المصرية 1953].

(75) كما مع عباس محمود العقاد: أبو نواس/ الحسن بن هانىء، [القاهرة] دار الهلال د.ت. [1954؟].

الذي يضيق على الذات ويحول دونها ودون تحقيق رغائبها. فقطع الهم، أو تحطيم الأنا الأعلى هو الوجه الذي يتمثّل فيه الاتصال بالكأس، أو الوصل بالخمرة. فطلبها هو أيضاً تعبير عن رغبة فيها واشتهائها. وهي رغبة لا تعلن مباشرة وإنما مداورة بعد أن توجد تبريرها المنطقي المقنع.

تصبح الخمرة على هذا النحو مزدوجة الدلالة: في القدرة التي تتيحها لشاربها كي يتخلص من كبت الأنا الأعلى، وفي اللذة التي تحققها له من خلال ذلك تلبية لرغبة ملحة عنده لا يصرح بها. عبر هذه الازدواجية، تتمثّل بنية النص بأكملها باعتبار الخمرة مطلوبة لإراحة قاصدها من همِّه، نظراً لقيمتها النفسية التحويلية المدهشة.

بيد أن هذه اللذة وتلك القدرة اللتين تتيحهما الكأس لشاربها تشيران، في بنية الطرح العام هذا وفي بنية النص العميقة، إلى بعدين نفسيين كامنين في هذه البنية. فالكأس التي تحطم وتبدد تمثيل للقضيب (Phallus) الذي يؤكد فحولته وقانونه وسلطته المطلقة، والكأس التي تداوي وتشفي هي تجسيد أو تحقيق هوامي للرغبة المكبوتة والقابعة في سراديب اللاوعي المظلمة. الخمرة رمز يعوض من خلال امتلاكه نقص مزدوج على الأقل: غياب سلطة قضيبية خاصة، باعتبار أن قانون الفحولة السائد يحول دون تكوينها، فإذا بالخمرة تقيم على أنقاض سلطة قمعية مسيطرة، سلطة جديدة تحريرية ولذّوية؛ والحرمان الأساسي الذي يتمثل في الرغبة المكبوتة في اللاوعي تشير إليه صورة الكأس ذاتها. ففي اللذة الحسية ـ الروحية التي تؤديها عبر الفم في النفس تومىء إلى لذة مماثلة قائمة في عملية الرضاع وما تؤديه من اكتفاء حسي ومتعة نفسية. فكأن الكأس ضمن هذا المنظور ثدي يعوّض عن فقدان آخر أصيل هو ثدي الأم الغائب والمطلوب في لذته وحميميّته العاطفية. وإذا كانت الخمرة إحياء للنفس وإنعاشاً للجسد، فكذلك الرضاع معادل للحياة ومفعم بالحنان. وإذا كان الاتصال بالخمرة اتصالاً بمحرم وانتهاكاً لممنوع، فإن التعبير عنه يصبح مؤشراً على عمق الدلالة النفسية لهذا الإجراء. إن شرب الكأس انتهاك للمحرم الظاهر يرمز إلى رغبة في محرم آخر مكبوت، والتشديد على إظهار ذاك هو إصرار على إخفاء هذا. كما أن الحصول على الكأس يرمز إلى استحواذ على سلطة قضيبية، ملبياً رغبة لاواعية في الوقت الذي يؤكّد قوة الخمر التغييرية والإصلاحية. وإذا كانت ميزة المطلع أسلوبياً في ذلك الجناس القائم فيه، فإن هذا الجناس بالذات هو الأسلوب الملائم للتعبير عن هذا الدور المزدوج الذي تؤديه الكأس: تعويضاً عن قضيبية مفقودة وتحقيقاً لرغبة مكبوتة لاواعية. وما كان لهذه الرغبة وتلك القضيبية أن تجتمعا في الرمز الواحد (الكأس) لو لم يكن الدال الأساسي الأولي

مـزدوجاً بحـد ذاته. أي لـو لم تكن الأم ممثلة للسطلة القضيبيـة وللرغبـة الـلاواعيـة في آن[76].

ولما كـانت السلطة القضيبية هي الـوسيلة التي يتيـح امتـلاكهـا تحقيق الـرغبـة اللاواعية، فإن اجتيازها يتم بغرض بلوغ هذه الغايـة. لذلـك ينصرف التعبير في البيت الثاني إلى التطلع النهم إلى تلك اللذة الممنوعة، فيسفر الطلب عن الـرغبة الأصيلة عبر الإشارة إلى الدال الذي يرمز إليها. إنه يفضح في طلبه المستدر حقيقة الرغبـة الدفينـة، ويأتي وصفه للخمر، كسلاف محجوبة في ظلمـة الأرض والسنين، ممـاثلاً للحـديث عن لبن الأم الخبيء في جســدهـا المحجـوب في ظلم البعـد والكبت، ليكشف في القنـاع المعتمد وجه الـرغبة العميقـة. فيكون خـروج الخمرة من دنّها المـدفون تحت الأرض إلى الحيـاة والنـور صورة عن خروج المكبـوت وبروز الـرغبـة الـلاواعيـة، لتعلن بتحقّقهـا الخلاص النفسي ولذة بلوغ المرغوب والفـرح بالحصـول على مـوضوع الحـرمان. يكـون التطلع إلى التمتع بالخمرة معبراً عن التطلع إلى التلذُّذ بـذلك السـائل الأمـومي الخاص بالمراحل الجنسية الأولى والمرحلة الفمية منها خاصة. وهذا ما يفسِّر الدور المـركزي لهـذه اللذة، لذة الشرب التي تطغى على ما عداها والتي تشكِّـل باباً تلج منه بقيـة الملذات. وهو ما يفسر تقديمها عـلى هذا النحـو («فسقّنيها»)، لتنفتـح إثرهـا أبواب جميـع الملذات الأخرى: البصرية والسمعية والجسدية والنفسية والجماعية... والتوجُّه إلى مذكر بـالأمر الطلبي تأكيـد لامتلاك السلطة القضيبيـة التي تتيحه، وهـو إمعان في التـورية والتنكـر،

(76) يمكن في ذلك العودة إلى بعض أخبار أبي نواس التي تجمع على غياب مبكـر لـلأب، وعلاقـة مستقلة بالأم لم تتح للطفل أن يبلغ المرحلة الرمـزية التي تتيحهـا المرحلة الأوديبيـة، حيث يسمح وجـود الأب بإحـلال نظام الكبت الأولي ومعه إمكانية تمـاهي الطفـل به لتجـاوز هذه المـرحلة. وهذا الغيـاب يفسر من ناحيـة غيـاب الأنـا الأعلى عند أبي نـواس، ومن خـلالـه هـذا الاستخفـاف البـارز بكـل المحـظورات والقيم الاجتماعية السائدة. كما يفسِّر من ناحية ثانية قصور رغبته بالأم عن أن تصبح رغبة جنسية كاملة فتتوقف وتثبت عند مراحل ما قبل الأوديبية. فاتصاله بجسد الأم لم ينقطع نفسانياً، وهذا مـا جعله يلعب بالنسبـة إليها طيلة الفترة التي سبقت انقطاعها لزواجها أو انصرافها عنه قبل ذلك أو معه، دور القضيب لها. وإذ تنقطع عنه فهو يحنّ إلى تلك العلاقة الجسديـة الحميمية بها، ولكنه يحرم منها ويمنـع عنها، فتكبت في نفسـه دون أن تزول. وينصرف تدفعه إلى ذلك نفسية متحررة إلى التعويض عن هذا النقص بـدالآت كثيرة تـومىء إليه ولا تعلنه، تدور حوله ولا تصل إليه. فما يحن إليه هو استرجـاع هذه العـلاقة الحميميـة بالأم، أن يكـون متصلاً بجسدها المكتنز، كما يرمز إليه ثـديها الممتـلىء، بالمعنى النفسي، وأن يكون لها ذلـك القضيب الذي ينقصها ـ تنقصه. وليس شعره بناء لـذلك إلاّ نـداء مستمراً، صراخـاً عنيداً إليهـا، لا يبلغ ما يـريد ولا يتـوقف عن الطلب. فيبقى ذلـك القضيب التائـه وذلك الفم الصـدي رغم كـل محـاولات الإشبـاع التي ينغمس فيها.

ولكنه أيضاً استفادة من هذا الازدواج «الجنسي» الذي يتمثل في الشدي (الذي يذكّر ويؤنث). هذه الإزدواجية تتردد أصداؤها في ازدواجية الكأس من ناحية، وفي الدالات الجنسية الأخرى التي تعتمدها الرغبة الأصيلة لبلوغ مرماها، لتحقيق ذاتها فيما يماثلها، يعوض عن غيابها، من ناحية أخرى. على هذا النحو تفهم تلك العلاقة بالغلمان أو الغلاميات كما ستتطرق إلى ذلك لاحقاً.

ب ـ في بنية النص تتمثل بنية اللاوعي. بعد إشهار هذه البنية في المطلع والإمعان في التأكيد عليها، ينطلق التعبير في عملية التمثيل أو التحقيق المتوهم لتلك الرغبة اللاواعية. فيكون ذلك مدار الأبيات اللاحقة أو القسم الثاني من النص، كما لوحظ في المستويات المعالجة أعلاه. إذ يعلن البيت الثالث حضور الخمرة، فإنه يقدمها في وضع جنسي مثير. الخمر أنثى والماء ذكر. ومن امتزاجهما تنهض تلك الصورة المعبرة عن العلاقة الجنسية بين الذكر الشرس والأنثى اللطيفة. إنما في هذا الالتحام الجسدي بين الأنثى والذكر، يبقى جسد الأنثى هو مركز الاهتمام، وهو الذي يسود. وراء هذه الصورة، يرتسم جسد الأم الهنيء في سلطته القضيبية الواضحة، كخمرة تهيمن في ضحكها على شغب المزيج، وفي أعينها على مادته، تحوِّل الأذى القادم من الماء إلى فرح من مادتها، أنثى تركب الذكر وتعطي العلاقة به طابعها هي، الأنثوي. هكذا يخلص جسد الأم من شر يهدده به الذكر الآخر، ويصفو ضحكاً ونغماً جميلاً مطمئناً، مؤكداً في حضوره سلطته بامتياز. إن الاقتراب من هذا الجسد لا يمكن أن يأتي صريحاً. لذلك تدخل عناصر مموهة عدة، أهمها هنا جماعية التعبير.

تتوقّد الكأس ـ القضيب هنا، فتقلب الليل نهاراً في مكان مقدس. إن الكأس تتيح التعبير عن هذه الإثارة الجنسية إزاء حضور الجسد الأمومي. إنها تعطي الشاربين سلطة قضيبية تخرج فحولتهم على ظلمة الأنا الأعلى، فيتألق المكبوت في طقس احتفالي يتنازعون فيه، ما هو شبيه بتنازع المسيحيين دم المسيح أو جسده، حليب الأم أو جسدها. وإذا كانت المسيحية تحلّل الاتصال بالكأس، بل تدعو إليه باعتباره عنصراً أساسياً من عناصر الإيمان والتصديق، فالمعجزة الأولى هي خمرية تحديداً، وطقساً أساسياً من طقوسها الكنسية، فإن ذلك يشكل مادة وخلفية للتعبير الدلالي والبياني، وإنما أيضاً فرصة لتسلل اللاوعي فيه. فمن خلال هذه الصورة المثقلة بالإيحاءات المسيحية تتبدّى مموهة تلك الخلفية اللاواعية التي تشير إلى «مسيحيين» جدد، لا يأخذون من المسيح إلّا كونه ابن امرأة لا زوج لها، فهم أبناء أم بدون أب، ويتمتعون بحليب أو بجسد الأم دون منازع. والإشارة إلى فتوّتهم، تتضمّن احتمال كونهم شباناً أحداثاً.

والخمرة المتنازعة بينهم صافية لا يشوبها شيء، ومن خلال هذا الطقس الاحتفالي الجمالي تعبر الرغبة اللاواعية غير ظاهرة أو مرئية، من خلال ضمير المتكلم، من دال إلى آخر، من جسد إلى آخر دون أن تعرف الارتواء الكامل أو تكف عن الدوران حول المدلول الخفي الذي لا تبلغه ولا تعلنه.

هكذا ينتقل التعبير ليتركز حول الساقي أو الخمار الذي يتمثّل استعارة بالشادن. وهذا التمثيل الذي يصدق على الأنثى كما على الذكر، يبقى التعبير مبهماً في إحدى قراءاته على الأقل حتى نهاية النص. يزيد الوضع غموضاً كون الشادن لفظاً يطلق على الأنثى كما على الذكر، كالظبي، وكالثدي. كأن هذا الغموض وذاك الإبهام مقصودان في اللغة، كما الأسلوب، للدلالة على هذا الشخص كدال مزدوج يعلن عن الرغبة الخفية اللاواعية والمزدوجة بدورها.

ليس الشادن هو المزدوج وحده، بل أيضاً الخنث والغنج وسحر العين والقرطق والإكليل. . . وجميعها تحيل إلى ذلك الثدي كدال أوّلي، يؤكد تجانس الدلالات المتنافرة قيامه في أساسها جميعاً. ففيما يتعدّى الإشارات إلى الفرس والعرب، وفي هؤلاء إلى الغساسنة والقرشيين، تبدو المكانة الراقية التي يحتلها هذا الشادن ـ الساقي دليلاً على موقعه الدالّ المذكور. . .

إنه ليس سوى استعارة ذات مغزى في هذا السياق. إنه وليد الظبية لا يستدعيها كأم وحسب، وإنما يستدعي كذلك العلاقة الجسدية بها عبر ثديها. فالاستعارة، على هذا النحو، تحل محل الظبية وليدها، كما يمكن للغلام أن يحل محل أمه. ولما كان هذا الشادن في تنكيره مطْلَقاً، فإنه يشير إلى جسد الأم المطلق وإلى الثدي المطلق، ويبدو الغلام على هذا النحو البدل الذي يحل محل ـ ويشير إلى ـ «الشيء» الغائب الذي يكمن وراءه، إلى المدلول المكبوت الذي لا يصرّح به، ثدي الأم وجسدها المرغوب ـ المحرم.

يقابل الشادن المذكور استعارة ثانية (في البيت السابع) تشكل الرديف المكمل له، بحيث يتأكد البعد الازدواجي فيه، كما هو الحال مع الكأس. فالشادن الولد الجميل الرقيق اللطيف الساحر. . . من جهة، يأسر من جهة ثانية الشاعر ويتحكم به من خلال أكثر عناصره رقة وسحراً: عينه!

عبر ذلك يتبدّى لنا أحد أبرز مرتكزات علاقة أبي نواس بالغلمان أو الغلاميات. فهؤلاء هم الذين يقربون إليه جسد الأم بالشكل الهوامي الذي يجمع الرغبة والقضيب في

آن. وإنما كذلك هؤلاء هم الذي يمكنه إقامة علاقة جنسية معهم يتيحها تحرره من الأنا الأعلى الاجتماعي، وتتطلبها العلاقة التثبيتيّة مع الأم الغائبة(77).

ويأتي التشبيه في هذا المقطع ليمعن في كشف مرامي اللاوعي في غلالات رقيقة. فالغصن المتثني كصورة أنثوية تعيد وضع الشادن في هيئته الطبيعية كجزء من كل لا يقوم إلاّ به، مستدعياً بذلك الشجرة الأم التي ينتمي إليها ويبدو فيها قضيباً - نهداً لها.

ولا يقوم تشبيه الإكليل، حين يستدعي تاج ابن مارية تحديداً، إلاّ بدور مماثل. فهو يوازي بذلك ليس بين الإكليل والتاج فقط، وإنما أيضاً بين الساقي أو الخمار وابن مارية. في هذا التوازن يبرز الانتساب الواضح إلى اسم الأم وقانونها وجسدها؛ فهذا الشخص لا يُعرَف إلاّ بها، فإذا غابت فهو ليس إلاّ ابناً وحسب، قضيباً فالتاً(78). لذلك يتخذ هذا الانتساب هنا شكل الانتماء الجسدي البارز. فهذا المكلل في النهاية يماثل في شكله، بالإضافة إلى انتمائه وأصله، الثدي الذي تقوم له لعوته مقام التاج للرأس. يؤكد ذلك دخول الآس إلى جانب الورد في تكوين الإكليل، والآس في زهره الأبيض نقيض سواد اللعوة، وفي ثمره الأبيض والأسود الصغير اللذيذ يتجاوز هذا التناقض. والآس أيضاً كما هو معتمد في النص، في لفظه ممدود حرف الجر في آخره، يأتي متجانساً مع آس مطلع القصيدة، ويشير بصورة مداورة إلى الدور الذي يلعبه الغلام - أو الغلامية - في تعويض الحرمان من ثدي الأم وجسدها.

أخيراً تطلق الخمرة لسان هذا المخنث عبر السكر، بما هو فك لعقاله، برفع تسلط الأنا الأعلى عليه، وعبر الطرب، بما هو تعبير عن هذا الاتصال الوهمي بجسد الأم. يأتي

---

(77) تبدو هذه العلاقة التثبيتية بالأم هي الحائل الفعلي دون تمكن الشاعر من إقامة علاقة ثابتة بأية امرأة أخرى. فعلاقة كهذه تعني خيانة للأم وقطعاً للتثبيت لا يمكنه القيام بها. ولا يتم البحث اللاثب عن ثدي الأم وجسدها إلاّ بشكل مزدوج يعلن فيه القدرة القضيبية في فحولة جامحة باعتبارها استعداداً واضحاً واستدعاءً ضمنياً لذلك الجسد الغائب من ناحية، ويعلن من ناحية ثانية الوفاء لهذا الجسد والتمسك المستميت به دون سواه ومع سواه في آن، دون تلك الأجساد التي تنهي علاقته به عبر علاقة دائمة بها، ومع تلك الأجساد التي لا تهدد هذه العلاقة، أجساد الغلمان والغلاميات. فهو الذي لا يستطيع لعب دور الزوج - الأب لأنه لم يتمكن من التماهي معه، وبقي في علاقة تثبيتية مع جسد الأم، مع ثديها، يستبعد باستمرار هذا الثدي لدى الأخريات إذ لا يكف عن طلبه لديها، ويدور من جسد لآخر قضيباً لا يستكين، لأنه يستحيل عليه التثبيت في جسد غير جسد الأم المطلوب والمستحيل.

(78) تتيح التسمية الواردة تماثلاً بين ابن مارية وبين المسيح (ابن مريم) ويكون الساقي أو الخمار على هذا النحو امتداد ذلك الجسد الأمومي بامتياز، وفي جسده تتوظف الشهوة باعتبارها شهوة لجسد الأم بالذات.

ذلك متفقاً مع صورة الاستعارة في البيت التاسع التي تبرز الكأس امرأة متباهية متسلطنة في ذلك المجلس، وإنما أيضاً متنازعة ومتناهية من قبل حضوره. فتأتي صيحة الإعجاب فاضحة الدلالة على الأبعاد البنيوية النفسية التي يحفل بها النص.

تكمل الصورة المجازية الأولى في البيت العاشر السلطة القضيبية للخمرة كممثل لجسد الأم، بحيث تبدو سلطة إلهية مطلقة. والإشارة إلى الدر تحديد لذلك العنصر المحوري في هذا الجسد الذي يخلب اللب ويدهش العقل، إلى الثدي الأموي. لكن الشكوى التي تؤديها الاستعارة الثانية في البيت نفسه، تعلن بالغ التحرق الذي يعاني منه المتكلم بسبب هذا الثدي بالذات، وهو تحرق يعلن الطباق المميز فيه حقيقته الجارحة، بما هو رغبة مستحيلة التحقق ومستحيلة الاستكانة في آن.

إذا كان البيت التاسع يماثل بين سكر وطرب بقدر ما يناقض البيت الأول بين الهم والكأس، ويدل على هيمنة الكأس ولذة حضوره، فإن البيت الأخير (العاشر) يعبر عن اللاوعي الكامن وراءهما على لسان الآخر. وتأتي صيغة المتكلم في كلام هذا الآخر لتسر تماثلاً بين قول الآخر وقول الذات، بين التعبير عن الآخر والتعبير عن الذات، مؤكدة أن الحرمان المستقر في اللاوعي لا يمكن أن يعرف الارتواء الجذري، وأن التعويض عن ذلك لن يكون إلاّ سطحياً ومؤقتاً، وأن لا خروج من الحلقة المفرغة، وأن العذاب مقيم ومستمر رغم كل شيء مادام الارتواء لا ينال إلاّ دالاً بعد دال، دون أن يبلغ الدال الأساسي أو يجسر على تسميته.

على هذا النحو يتشكّل الكلام حول الخمرة دالاً بديل الدال الآخر. وهكذا يكون هذا النص بأكمله دالاً غير كاف، يحيل إلى آخر، بل إلى أُخَر... وإن تتابع النصوص هو تعبير عن هذا البحث المضني عن اكتفاء مستحيل.

٢ ـ الحرية المارقة:

ليس البعد الاجتماعي للنص منفصلاً عن البعد الذاتي، ولا عن الأبعاد الجمالية المختلفة فيه. فكل نص يحمل موقفاً ويؤدي دوراً اجتماعياً محدداً، قد يكون واضحاً مباشراً، وإنما هو في معظم الأحيان غامض وموزّى ومستتر أو موارب، خاصة وأن هذا الموقف لا يتصدّر المستويات الجمالية للنص. وأي ادعاء مخالف هو على الأرجح ادعاء مخاتل، يريد من إظهار براءة النص تمرير موقف غير معلن، ويراهن بذلك على التجهيل بقدر ما يراهن على الجهل. فالخبث هنا ليس صفة نفسية بل اجتماعية.

كشفاً لهذا الدور الاجتماعي للنص، وتحديداً للموقف الذي يتخذه أبو نواس خلاله من مجتمعه وعصره، نسعى إلى تلمُّس الدلالة الفكرية أو الايديولوجية لبنية النص، كأساس ينهض عليه الموقف المذكور، ثم تلمّس تفاصيلها المتفرقة في إثبات النص استغراقاً في تفحّص أوجهها ومنحنياتها المختلفة.

أ - تتيح بنية النص المعلنة في مطلعه استنتاج الموقف العام الذي يتمثّل في هذه القصيدة. ففي التوجُّه إلى الخمرة للتخلُّص من نقيضها: الهم، توجُّه إلى أحد أبرز المحظورات الاجتماعية والدينية لتجاوز القائم المسيء. فكما أن الخمرة عنصر تحرير ذاتي، تطيح بالأنا الأعلى لتطلق المكبوت، هي أيضاً رمز للتحرير الاجتماعي، تطيح بالمحظور وقوانينه لتطلق المقموع وحاجاته. فيكون الانصراف إليها على هذا النحو إعلاناً قاطعاً بالثورة والتمرد، لا يفارق السائد والمسيطر وحسب، بل يسعى كذلك إلى تدميرهما والقضاء عليهما من خلال وبواسطة الممنوع والمقموع، تأسيساً لنقيض يتمثّل في الإطلاق والتحرير. تبدو الخمرة رمز هذه الثورة الجارفة والإصلاحية في آن. يقبل عليها للإجهاز على القمع والظلم والتمييز السائد الذي يمثّل الهم مؤداه الأخير. وإذا كان الهم ذكراً والخمرة أنثى، ففي ذلك إشارة إلى الانقلاب المرتجى إحداثه في المجتمع الحاضر القديم. في هذا المجتمع تبرز الذكورة مكوّناً أساسياً من مكوناته الايديولوجية والاجتماعية والدينية (في قيم النظام الأبوي أو البطريركي، وفي علاقات نظام القرابة ومرتكزات السلطة السياسية، وفي قوانين الدين الإسلامي وشرائعه...)، بينما تشير الخمرة في أنوثتها إلى المجتمع النقيض، الأنثوي أو الأمومي، باعتبار أن سلطة الضعفاء هي السلطة العادلة لا سلطة الأقوياء المستبدين.

إن الإجهاز على السلطة القمعية مخلّص ومصلح، لأنه يسمح بالشفاء من الهم القائم بما يعنيه ذلك من حرية وعدل ومساواة. وفي هذا الدور التخليصي، تبدو الخمرة محققة ليس للحرية وحسب، بل للوجود والحياة أيضاً. فما كان مهدداً بالقمع والكبت يطلق معها ليوجد ويحيا. بذلك يتلازم الموقف منها من الموقف من الوجود بأكمله، بينما يقيم الموت ملازماً للقمع والاضطهاد. إلّا أنّ العالم المبنيّ على القمع والمناقض للخمرة ليس سوى العالم أو المجتمع الإسلامي تحت السلطة العربية التي تحكمه. ويكون الخروج عليه خروجاً على القيم والأعراف و الأحكام الدينية السائدة. ويبدو العالم الذي تؤدي الخمرة إليه عالماً متناقضاً لذاك الذي تفرضه السلطة المهيمنة فكرياً وسياسياً واجتماعياً، عالماً من المساواة والحرية والفرح. الخمرة وسيلة تهديم وبناء، رمز تمرُّد وتحرير يبدأ بها وتأتي به. في هذه الثورة على الاستبداد المسيطر إعلان لموقف قدري

واضح، لا يعتبر الوضع السائد معطى إلهياً يجدر القبول به، إنما يعتبر الحياة من صنع الإنسان وحده، وأن الإنسان قادر على صوغها على هواه. وليست الخمرة إلا رمز هذا التحويل بقدر ما هي وسيلته في آن. هذه القدرية هي قدرية مطلقة لا يمكن حصرها بالقدرية الإسلامية التي تبقى محدودة بحدود الدين وقوانينه، فقدرية أبي نواس تتجاوز الدين نفسه باعتبارها تنطلق من خارجه، وضده في آن، لتؤكد المقدرة الإنسانية المطلقة التي لا يحدّها شيء مهما كان أمر هذا الشيء أو وضعه. هذا ما يجعل تمرد أبي نواس جذرياً وحاسماً. ربما بسبب ذلك يحذف القسم بدءاً، صورة عن حذف السلطة الإلهية المهيمنة وشرطاً لإطلاق القول، لإعلان التمرُّد والثورة، وبممارسة لهما.

إذا كان التمرد هو قبل أي شيء آخر ممارسة للحرية التي يتطلع إليها، فإن طلبها يأتي على القدر ذاته من التشديد الذي ظهر في تقديم دورها. لكن التمرد أيضاً لا يعرف الحلول الوسط، لذلك يأتي هذا الطلب متطرّفاً، يسعى إلى أرقى أنواع الخمر كمظهر من طموحه الى أرقى أنواع الحرية، بقدر ما هو مظهر للمواجهة القوية العنف للاستبداد الراسخ. فالخمرة كسلاف مظهر من مظاهر الحرية المطلقة أو خاصة من خواصها. إنها صورة بارزة من صور البذل الذاتي الحر. وهي لذلك، لأنها تأتي عطاءً حراً بدون أيّ إكراه، أفضل أنواع الخمر، وأفضل ما عبر عن الحرية. كما تتبدّى القدرية الإنسانية هنا ـ لا الدينية ـ في هذا التوجه نحو الأرض ـ لا السماء ـ. فالحرية، كنقيض للقمع، تكتمل في المواجهة الشاملة لمستوياته كافة. والخمرة، كرمز لهذه الحرية، لا تأتي من الغيب، وإنما تأتي من الواقع، من صميمه، فهي من رحم الأرض ـ لا علياء السماء ـ تُستل وتؤخذ. والخمرة الطاعنة في القدم، كالحرية، تنهض خفيفة لطيفة خالصة من أدران الزمن الثقيلة، يتعارض لينها ونعومتها مع ثقل وكثافة الواقع التاريخي. ذلك أن خاصيتها، كحرية، لا تتيح للزمن أن ينال منها، بل إنها «تتجوهر» على الدوام. وبخاصيتها هذه، تحوّل التراث ـ الإرث، الماضي. . . إلى لذة حاضرة.

والتمرُّد، كعملية تحرير بحد ذاته، يحرر الخمرة نفسها، ينزع عنها حجابها الذي يغلقها ويطمسها، كما يحييها من موتها الذي ترزح فيه، فتكون بذلك الصورة الضمنية عن التحرير الإنساني. ويعطى هذا التحرير الطابع الإيجابي الذي يسم تحرير الخمرة، في الوقت الذي يسم الإنسان بتلك الصفة الراقية التي للخمرة. فما هو محجوب ومدفون، أو من هو مقموع ومضطهد، هو أفضل الأشياء، والناس، الذي يجدر استخلاصه وإطلاقه. والصلة بين الخمرة والمرأة هنا بارزة، عبر الحجاب وعبر ظلمة الديماس أو

الخدر المفروض عليها. . . إلخ، فكأن الخمرة كرمز، تشير إلى المرأة كرمز للتحرير الاجتماعي الكلي، أو تجعل لها هذا التمييز الذي تناقض فيه وضعها الدوني السائد.

ب ـ إذ يكتمل العرض البنيوي في البيتين الأولين، تأتي الأبيات اللاحقة لتعطي صورة عن هذا المجتمع الجديد الذي تكوِّنه الخمرة نقيض المستبد القائم. فتكون تجربة الشرب تمثيلاً حياً لهذا التمرد المعلن، بقدر ما تكون صورة رمزية غنية عن هذا المجتمع الحر الجديد. فالحرية سعادة وفرح كما تتمثل في ضحك الخمرة. وعلى هذا النحو تستوعب الحرية حتى أعداءها. فالماء، الرمز النقيض المؤذي لها، هو في الحقيقة رمز هذه السلطة الإسلامية العربية. إن الماء عنصر أساسي في حياة البداوة العربية، مرجع الثقافة العربية الإسلامية في صميمها الأساسي: اللغة. فهو مرتكز تجمّعهم وتفرّقهم، إقامتهم وترحّلهم، يحفل بناء لذلك بثقل دلالي إيجابي عظيم في فكرهم و أدبهم. وقام الإسلام بدفع وتطوير هذه الأبعاد الإيجابية للماء في الحياة والفكر، حتى أنه جعل منه عنصراً مقدساً، إلى جانب تأكيده لدوره الحياتي المطلق. فهو يربط بين الماء والحياة، بل يجعل من ذاك شرطاً لهذه[79]، وهو يجعل منه أيضاً شرطاً للطهارة والصفاء، باعتباره مخلِّصاً من كل رجس يلحق بالجسد أو النفس، كما يجعل منه ـ عن طريق الوضوء ـ شرط الصلاة التي تعتبر من أهم أركان الإسلام. والماء بالإضافة إلى ذلك رمز للنعيم الإنساني، ليس فقط في تلك التجربة الروحية التي يؤديها الامتناع عنه في الصوم ـ الركن الأساسي الآخر في الإسلام ـ وإنما أيضاً في ذلك الوعد الذي يجعله الإسلام لأتباعه في عالم ما بعد الموت والقيامة، في الجنة الموعودة إلى جانب القدسية الألوهية التي يمنحه إياها.[80]

---

(79) أليس القرآن هو القائل «وجعلنا من الماء كل شيء حي» (سورة الأنبياء ـ الآية 30)؟

(80) بصدد الكثافة الدلالية للماء في الإسلام، راجع: الآيات ـ والسور ـ القرآنية التي يشير إليها محمد فؤاد عبد الباقي في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: بيروت ـ دار إحياء التراث العربي د.ت. [الطبعة الأولى؟ القاهرة ـ دار الكتب المصرية 1945] حيث ترد علاقة الماء بالخلق الإنساني في الآية السادسة من سورة «الطارق»: ﴿فلينظر الإنسان مم خلق. خلق من ماء دافق﴾، وفي الآيات الثامنة من «السجدة»، والعشرين من «المرسلات»، والرابعة والخمسين من «الفرقان». . . وعلاقة الماء بالحياة الطبيعية في سورة «البقرة»: ﴿وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها﴾ (الآية 164)، وسورة «الأنعام»: ﴿وهو الذي أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شيء﴾ (الآية 99)، و «النحل» «الآية 65». . إلخ. .ومقارنة الماء بالحياة الإنسانية عامة في سورة «يونس»: ﴿إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء﴾ (الآية 24)، و «الكهف» (الآية 45). . وتذكر علاقة الماء بالطهارة في سورة «الأنفال»: ﴿وينزل عليكم من السماء ماء ليطهركم به﴾ (الآية 11)، والفرقان» (الآية 48). . . إلخ. أما القدسية الألوهية للماء فتشير إليها الآية السابعة في «هود»: ﴿وكان عرشه على الماء. . . .﴾ إلخ.

يبدو هذا الماء، المثقل برموزه العربية الإسلامية الرفيعة، يبدو في النص، عنصراً وضيعاً ومسيئاً. وربما كان من بالغ احتقاره وإدانته حذفه بالإضمار في البيت الثالث وعدم ذكره على الإطلاق في نص تحتله الخمرة وتفرض قانونها عليه. هذا القانون وحده، بانفتاحه، هو الذي يجعل من التقاء الأجناس، رغم جلافة بعضها، تفاعلاً خلاقاً تؤكد فيه الخمرة، كحرية، وجهها المشرق الضاحك وعالمها، عالم الفرح والمسرة. في هذا الإزراء بالماء مقابل التعظيم بالخمرة، يمكن أن تستشف «شعوبية» أبي نواس، والتي يجدر فهمها في هذا المسعى التحريري الحضاري الذي تحفل به دلالات النص البنيوية، خاصة حين يجعل من الخمرة هذا العنصر النوراني - الإلهي الذي يبدِّد ظلمة الليل ويقيم سلطة الضوء. فظلام الليل يشير إلى القمع والاستبداد، إلى ظلامية الحكم وتعسُّف السلطة وجبروت المسيطرين المتزمتين، يأخذون الناس بالسجن والقبر والإرهاب. كما يشير إلى خواء وتردي وموات اللاّشاربين من مؤمنين ينامون ليلهم فيبدّدونه في الفراغ. وتتألق كؤوس الشاربين في محفلهم كأنوار حرية تشع على ممارسيها وتقتصر عليهم، نازعة عنهم وطأة القمع الأسود، وكمظهر لهذا التحضر الذي تأتي به الحرية، شرط كل تقدم، حاملة إلى ممارسيها غنى حياتياً رفيعاً لا يعرفه سواهم.

إن مد الخمرة بهذا العنصر النوراني - الناري هو مد الحرية التي تمثلها إلى جذور حضارية عميقة، لتجد في ماضي العرب السابق على الإسلام وجوها إيجابية ثرّة، تدل عليها نيران قبائلهم ونيران ضيافتهم وقراهم تآزراً وكرماً ومروءة[81]، وفي طروحات المجوسية الفارسية من زرادشتيه ومانوية ومزدكية، كما في أساطير اليونان وفلسفاتهم، وفي مقولات المسيحية وطقوسها، ما تناهض به الطروحات الإسلامية العربية وسننها وتتعالى عليها. تتأكد بذلك الخمرة، كحرية، خيراً وصلاحاً، ويتكرَّس الماء، كظلامية، شراً وفساداً. وتتقدم الحرية، كخمرة نورانية، معرفة ووعياً وتفاعلاً حضارياً عميقاً تصل العرب بماضيهم العظيم وتصلهم بالحضارات الأخرى، وتجاوزاً بالتالي للظلام والانغلاق في الجهل والخرافة والغيبيات.

على هذا النحو، لا يكون تطلُّب الحرية ردة فعل عابرة أو موقفاً نزقاً، وإنما هو موقف متكامل عميق وشامل. إنه موقف متمرد يحمل معاناة الموالي والمضطهدين في

---

(81) يفرض هذا الموقف إعادة نظر بالحديث عن «شعوبية» أبي نواس في الشكل المطلق السائد إجمالاً، وذلك بوضعها في سياقها الصحيح من الصراعات القائمة آنذاك، وبطرحها بصورة كلية غير مجتزأة. دون أن يغيبن عن البال أن شرب الخمرة كان من أهم مفاخر العرب قبل الإسلام.

المجتمع العباسي، في الموقع الثقافي الطبقي الذي ينطلق منه، ليحوِّل، عبر الخمرة كرمز تحرير وتحضُّر، السلطة المتسلطة المتعجرفة إلى عنصر وضيع وبدائي، والفئة المغبونة والمقهورة إلى عنصر متطوِّر رفيع؛ فيطرح من خلال ذلك وجهاً بارزاً من بروز الصراعات الطبقية المحتدمة في مجتمعه وموقفه منها وموقعه فيها.

هكذا يتبدّى مجلس الشراب صورة عن مجتمع الحرية الجديد الذي يتصوّره أبو نواس. وأول ما يميِّز حضور هذا المجلس، في صفاتهم الإيجابية المتعددة، هو المساواة فيما بينهم. ففي هذه الصفات التي تبين عظمة ورفعة وسيادة هؤلاء الشاربين تأكيد من ناحية للتحوُّل الإيجابي الذي تأتي به الحرية للمجتمع الجديد الذي تشكِّل محوره، كما هي الخمرة محور هذا المجلس، وتأكيد من ناحية،ثانية للجو «الديمقراطي» الذي يسود بينهم، لهذا التآلف والتجانس بينهم كعناصر متساوية ومتعادلة في سؤددها وعظمتها. فالشاربون أسياد متأدِّبون، وإقبالهم على الخمرة هو إقبال المتحضرين المثقفين القدرين على الحرية. وعلاقتهم ببعضهم نموذج للعلاقة الجديدة التي تقوم في مجتمعها، حيث لا يُعرف الناس، كما هو الحال في المجتمع السائد، بنسبهم ودينهم وتفاوتهم، بل يُعرفون بفكرهم وأخلاقهم وتساويهم... فمجتمع الحرية هو قبل أيّ شيء آخر مجتمع العدل والمساواة، نقيض مجتمع الاضطهاد والقمع السائد. وإذا كان لمجتمع الحرية أن يقوم على محور تنتظم حوله علاقات عناصره، فإنه يتآلف، نقيض المجتمع السائد الذي ينتظم حول الخلافة الإسلامية العربية (القرشية ـ العباسية) الذكورية، بما تتضمنه من إقصاء ومن إثارة للتناقضات والنزاعات، حول محور الكأس التي تجسّد المتعة الخالصة المؤلفة والجامعة والضامّة «كالأم لأبنائها».

إن مجتمع الحرية هو كذلك مجتمع الحب والغرام. والحب فيه لا يعرف القيود التي يجعلها مجتمع القمع له. إنّه الغرام المطلق. لذلك كان هذا الغموض في جنس الشادن، وكانت هذه الازدواجية في وضع الخنث، وكانت هذه الأوجه العرقيّة المتعدِّدة فيه فارسية وعربية، قرشية أو غسانية. فالحب في الحرية لا يترك مجالاً للصدامات بين الأجناس وهيمنة أحدها على الآخر كما في المجتمع العباسي آنذاك، إنه يؤالف بينها بل يوحدها على أجمل ما تكون، كما تتجسّد في هذا الشادن الخنث.

لكن صورة الشادن المذكور على هذا النحو لا تؤدي فقط فكرة عن الجمال الرفيع الذي يومىء إليه اجتماع العناصر العرقية المختلفة، بل إنّها تتضمّن إزراء واضحاً بالسلطة الإسلامية ـ العربية (القرشية العباسية) المسيطرة، في تحويلها للذكورة إلى أنوثة، وفي جعلها للأنوثة سلطة تحكمية مطلقة. وكما لم يكن المسيح بحاجة إلى سلالة

ذكورية ليؤكد عظمتـه، ولم يطعن في قيمتـه القدسيـة نسبُهُ إلى أمـه، كذلـك يبدو هـذا الشادن في عظمة ملوكية، لا ينـال خنثه منهـا في شيء، هذا إذا لم يكن أحـد عناصرهـا المكونة، كما كانت مريم البتول بالنسبة للسيد المسيح، وكما كانت مارية الشامية بـالنسبة لجفنة الملك الغساني العظيم.

في هذا العالم الخمري، كعالم رمزي تتمثّل فيه الحرية بأبعـادها الاجتـماعية والشخصيـة العميقة، يتآلف الأفراد والأجناس والأديان في جو مفعم بـالعدالـة والحب واللذّة، وتتداخـل الأدوار والعلاقات في وضع من الانسجام المطلق نقيض ما هو سائـد في المجتمع. ففي حـين تعطي التراتبية الاجتماعية الثابتـة والمكرسـة في المجتمع العبـاسي آنذاك صـورة عن الاستبداد المسيطر والمستتب، تتحوَّل الأدوار في المجتمع الجديد بدافـع ذاتي وعطاء عفـوي بين عنـاصره إلى انسجام وتناغم رائعين.

فالغناء الـذي يصدح في مجلس الخمـرة هو، بمعنى مـا، عطاء فني ينـطلق في هذا الجـو المتحرِّر في العدل والحب، ليزيده روعة بإضفـاء هذه الجـمالية الجـديدة عليـه. فيكون مجتمـع الحرية أيضاً مجتمع الخلق والإبداع والتفنُّن. وعلى هـذا المستوى يلتحم صـوت المغني بصوت الشاعر. وإذ يبقى وضع البيت الأخير غامض النسب، فلأن هذا النسب بالمفهوم التقليدي لا أهمية له في هذه العلاقات الجديدة. إنه الشعر بما هـو نتاج هـذا المجتمع ككـل، ينتسب إليه ككـل، دون تمييز. وهـو ملك الجميـع دون استثنـاء. وإذا كـان الخليفـة هـو الـذي يغنّى في المجتمع المستبد القـائم، فـإن الشادن الملك هـو الذي يغني في المجتمـع الجديـد، في جو من العطاء المطلق تشير إليه ـ بالإضافة إلى انطلاق هذا الغناء بدون طلب أو بدون غاية نفعية ـ أبهة الكأس المتهادية في عطاء السقاة إلى الشاربين. وغمـوض وضع المخـاطب مذكـراً في البيت التـاسع، ومؤنثـاً في البيت العاشر، تعبـير عن تغافـل، كأن المـراد به الإطـلاق لا التحـديـد لاستيعاب الكل دون تمييـز. وما يميـزه فقط هو هـذه الجماليـة التي تعرف في الصـوت المخنث تأدية خصوصية ومتميزة هي الأخرى تنهض بها إلى مستويات راقية من الفن والإبداع.

هكذا ينحو النص نحو خارجه، نحو تداخله بآخر، متوسِّلاً صوتـاً رهيفاً، يضمن لـه هذا الانفتاح الأكيد. كـأن النص بـأكمله تحقيق حريـة بقدر مـا هو إعـلان حريـة. وبما أنـه كذلك يشرع على ميدان المواجهة الفعلي، على الحياة والمجتمع، موقفاً منها ومما سائد فيها.

ج ـ يتقدَّم النص بأكمله، في تعليله وتفسيره، كما في توجُّهه للمخـاطب وفي إعلانـه للموقف العام كما في تفصيل جوانبه، وكأنه عملية احتجاج وخوض لجدل لا يقوم بمحاولة إقنـاع المخاطب وحسب، وإنما يشركه أيضاً في الموقف الذي يدعوه إليه.

يظهر هذا الاشتراك في التحويل الذي يأخذه به، كوجه من وجوه التحويل العام الذي يحكم النص عامة، جاعلاً إيّاه انطلاقاً ساقياً يطلب منه أجود الخمر، منتهياً إلى اعتباره نديماً مشاركاً في الشرب، أو حالاً مكانه فيه من خلال هذا الغناء يتوجه به الساقي أو الخمار إليه.

يعطي النص على هذا النحو صورة عن الصراع الفكري والعقلي الذي كان سائداً والذي كان حافلاً بالنقاشات والحوارات المحتدمة في المراكز الثقافية المختلفة. وهو يؤدي في تضاعيفه، كما في ما ينتهي إليه بالنسبة للمخاطب، صورة عن انتصار العقل والمنطق على السلفية والتقليد، وعن انتصار القدرية والإرادية على الجبرية والتحكمية. فالتمرد والدعوة إلى الحرية والعدل والمساواة والحب والفن. . . موقف عقلاني بقدر ما هو موقف قدري.

إنما في اعتماد هذا الموقف العقلاني القدري، يتوصل أبو نواس إلى الخروج عن الدين مبادىء ومؤسسات، مصدقاً في ذلك للمقولة الشائعة «من تمنطق تزندق»، بل مقدماً نموذجاً حيّاً عليها. فإذا كانت الخمرة دواء فتحريمها حرام؛ وإذا كانت المسيحية تقول بشربها ويقول الإسلام بمنعها، فهذا تناقض ديني، وإذا كان الإنسان حراً فالحد من حرية اختياراته أو قمعه عمل غير إنساني. وهذه مقولات لا تقتصر على هذا النص، بل تتردَّد في سائر خمريات أبي نواس إلى جانب أخرى مثل: أي معنى لمغفرة الله أو عفوه بدون خطيئة! كيف تُحرَّم الخمرة والخليفة يشربها! أي حكمة من تحريم اللذة! . . . إلخ. وأبو نواس من ناحية يفضح التناقضات التي تقوم عليها الطروحات الدينية، ويبين إلى جانب تهافتها وعدم تماسكها تناقضها مع المتطلبات الإنسانية الأعمق. وفي انتصار أبي نواس للانسان وقدراته العقلية وحاجاته النفسية والجسدية، يقول إن جميع القوانين (وجميع الأديان) هي من صنعه، وإنه هو القادر كما صنعها على تغييرها. فهو ينطلق من رؤية ومنطق مناقضين للمفهوم السائد في عصره، مؤكداً أن الله صنيعة الإنسان لا العكس. وبدل ارتهان الإنسان لله أو للغيب وقوانينه (جبرية) يرهن أبو نواس هذين الأخيرين للإنسان أو للواقع وتطوراته (قدرية). وإذا كان هناك من حساب بصدد ذلك، فالواضح أن الحساب إنساني لا إلهي، لذلك فالند إنسان ضد. ولذلك يعيد أبو نواس الصراع حول القوانين والشرائع إلى الصراع الاجتماعي بين إنسان وآخر، أو بين فئة أو طبقة اجتماعية وأخرى، وبين مجتمع (قمعي استبدادي) وآخر (متحرِّر عادل)، داعياً إلى استبدال رهن الحياة الواقعية القائمة للأخرى الموعودة بالإقبال على ملذات الدنيا وتحقيق الجنة على الأرض والوعد في الحاضر. وهذا ما تجسده الخمرة كرمز للّذة والحرية. وربما كانت هذه الجنة المتصوّرة تأثراً بالطروحات الأفلاطونية عن المدينة الفاضلة وإرهاصاً بتلك التي سيصوغها الفارابي بعده بمئة عام.

كلمة ختامية:

يبين التحليل السابق في تطابق المستويات المختلفة بنيوياً وتكافؤ توزيعاتها المختلفة، وفي تماثل الدلالات الذاتية والإجتماعية للنص وتجانسها بنيوياً مع المستويات السابقة، يبين عن اجتماع هذين الجانبين وتفاعلهما في تكوين جمالية النص الشعرية.

ففي نص يقرب من أن يكون مقطوعة يعتمد لغة سهلة بسيطة إنما كثيفة وغنية الدلالات، متناغمة ومتجانسة الإيقاع، بليغة وبديعة الأسلوب، قوية ومتينة التركيب، تتحد مستويات التعبير هذه جميعاً متمحورة حول بنيته العامة، فتقيم في داخلها، ومن خلالها، وفيما بينها وحدة النص المتماسكة الراقية التأليف والانتظام على تكافؤ أو تعادل لا تكف عن إبرازه ولم نتوانَ عن الإشارة إليه.

هذا النص الراقي التماسك هو أيضاً راقي الزخم الثقافي في دلالاته المختلفة. يتفاعل الاكتناز الثقافي مع تكامل التعبير الإبداعي في ائتلاف بنيوي عام يضفي على النص ثقلاً جمالياً خاصاً، يمكن اعتباره معطىً جدلياً لجمالية فكرية ـ نفسية متداخلة ومترابطة ومنسجمة مع جمالية المرسلة اللغوية، يؤلف هذه الوحدة الجمالية الشعرية التي تتخطاهما معاً.

فإذا كان لحديث عن جدة في شعر أبي نواس أن يستقيم، ففي هذا الإطار الإبداعي الذي يدل عليه التحليل النصي الملموس. فوحْدَهُ الدرس المنهجي للنص بإمكانه، دون أن يدعي امتلاكه ناصية الحقيقة أو القول النهائي (الفصل)، وإنما بقدر ما يطلق القول ويستدعي الحوار (الوصل)، أن يقدم القاعدة السليمة لأية رؤية نظرية أو أي رأي تعميمي.

الفصل الثاني

احتراف القصيد بين التكسبية والشعرية

دراسة نص لأبي تمام (حبيب بن أوس الطائي)
:[172 ?/788 - 231 ?/845]

«متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل　　　وقلبك منها مدة الدهر آهل»

* نص الدراسة

* مقدمة: في شعر أبي تمام ومذهبه

أولاً: بنية النص/ ديناميكية التكسب

ثانياً: التشكل البنيوي/ بين الاتباع والابتداع

ثالثاً: المقدمة الغزلية/ بين جمود التقليد وحيوية التعبير

رابعاً: جهد المديح / خصوصية الاجتهاد في الإرضاء

خامساً: الطلب التكسبي/ نهر الكلام استسقاء المال

* ملاحظات متفرقة/ مضاعفات التناقضات

نص الدراسة[1]

1 ـ متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل ‏ ‏ ‏ ‏ وقلبك منها عدة الدهر آهل

٥//٥//٥/ ٥/ / ٥/٥/ ٥/ / ٥/٥/ / ‏ ‏ ‏ ‏ 1 ٥//٥// ٥/ ٥// ٥/ ٥/٥/ / /٥//

2 ـ تطل الطلول الدمع في كل موقف ‏ ‏ ‏ ‏ وتمثل بالصبر الديار المواثل

٥//٥// ٥/ ٥/ / ٥/ ٥/٥// ٥/٥// ‏ ‏ ‏ ‏ 1 ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥ /٥/ / /٥//

3 ـ دوارس لم يجف الربيع ربوعها ‏ ‏ ‏ ‏ ولا مرّ في أغفالها وهو غافل

٥// ٥/ / /٥// ٥/٥/٥/ / /٥// ‏ ‏ ‏ ‏ 2 ٥// ٥/ / ٥/٥// ٥/٥/ ٥// ٥/ ٥//

4 ـ فقد سحبت فيها السحائب ذيلها ‏ ‏ ‏ ‏ وقد أخملت بالنور فيها الخمائل

٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// / ٥// ‏ ‏ ‏ ‏ 2 ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥ /٥// ٥/ ٥ //

5 ـ تعفين من زاد العفاة إذا انتحى ‏ ‏ ‏ ‏ على الحي صرف الأزمة المتماحل

٥ / / ٥// /٥// ٥ /٥/ ٥/ / ٥/٥// ‏ ‏ ‏ ‏ 2 ٥// ٥/ / /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/ /

6 ـ لهم سلف سمر العوالي وسامر ‏ ‏ ‏ ‏ وفيهم جمال لا يغيض وجامل

٥// ٥/ / ٥/٥ / / ٥/٥/٥// /٥// ‏ ‏ ‏ ‏ 2 ٥//٥ / / /٥// ٥/٥/٥// ٥ /٥//

---

(1) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام (٤ مج.) القاهرة، دار المعارف بمصر ـ ذخائر العرب (5) المجلد الثالث ـ القصيدة 129 ص 112 - 131. وقد أثبتنا متن القصيدة مع بعض التعديلات البسيطة بناء لما ورد في هوامش الديوان، وهي تقتصر على استبدال «وشماً» (في البيت 8) بـ«وشحاً» ـ والأرجح أنها خطأ مطبعي (راجع ص 115) ـ و«الخليفة» (في البيت 20) بـ «الخلافة» (راجع ص 119) و«لها» (في البيت 36) بـ «القنا» (راجع ص 124)، و«من أيام وعدك حامل» بـ «من أيام مصر لحامل» (راجع ص 128)؛ كما استبدلنا صُوَراً (في البيت 29) بـ«صُوراً» خلافاً لما أثبته المحقق (راجع ص 122) نظراً لما يتركه اللفظ الأول من خلل في الإيقاع يتداركه الثاني (والصور جمع أصور وصوراء كما العور جمع أعور وعوراء) وقد لا يحول المعنى ولا الكتابة دون الأخذ بالمصدر «صَوْراً» إلا أن ذلك يكون خلافاً لما اعتمده التبريزي في شرحه، عدا أن لا ضرورة تستوجبه في حال إثبات اللفظ الثاني (صُوراً). في حين لم نأخذ بما ورد خلاف ذلك من ألفاظ عدة في ديوان أبي تمام ـ الديوان الكامل (شرح وتعليق د. شاهين عطية، مراجعة الأب بولس الموصللي، بيروت ـ دار صعب، د. ت. ص 226 - 229) ولم نأخذ خاصة بما اعتمده من تغيير في رواية البيت 31 هنا وتقديمه على البيت السابق عليه (راجع ص 227 - 228).

7 ـ	ليالي أضللت العزاء وجوّلت	o//o// /o// o/o/o// /o / /	بعقلك آرام الخدور العقائل	o//o// o/ o// o/o/o// /o//	3
8 ـ	من الهيف لو أن الخلاخل صيرت	o//o// /o// o/o/o / / o/o//	لها وشحاً جالت عليها الخلاخل	o//o// o/o// o/o/o// /o//	2
9 ـ	مها الوحش إلا أن هاتا أوانس	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	قنا الخط إلا أن تلك ذوابل	o//o// /o// o/o/o// o/o//	1
10 ـ	هوى كان خلساً إن من أحسن الهوى	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	هوى جلت في أفنائه وهو خامل	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	+
11 ـ	أبا جعفر إن الجهالة أمها	o//o// /o// o/o/o// o/o//	ولود وأم العلم جدّاء حائل	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	1
12 ـ	أرى الحشو والدهماء أضحوا كأنهم	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	شعوب تلاقت دوننا وقبائل	o//o// /o// o/o/o// o/o//	1
13 ـ	غدوا وكأن الجهل يجمعهم به	o//o// /o// o/o/o// /o//	أب وذوو الآداب فيهم نواقل	o//o// o/o// o/o/o// /o//	3
14 ـ	فكن هضبة نأوي إليها وحرّة	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	يعرّد عنها الأعوجي المناقل	o//o// o/o// o/o/o// /o//	1
15 ـ	فإن الفتى في كل ضرب مناسب	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	مناسب روحانية من يشاكل	o//o// o/o// o/o/o// /o//	1
16 ـ	ولم تنتظم العقد الكعاب لزينة	o//o// /o// o/o/o// o/o//	كما تنظم الشمع التشتيت الشمائل	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	1
17 ـ	وأنت شهاب في الملمات ثاقب	o//o// o/o// o/o/o// /o//	وسيف إذا ما هزك الحق فاصل	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	1
18 ـ	من البيض لم تنض الأكف كنصله	o//o// /o// o/o/o// o/o//	ولا حملت مثلاً إليه الحمائل	o//o// o/o// o/o/o// /o//	2
19 ـ	مؤرث نار والإمام يشبّها	o//o// /o// o/o/o// /o//	وقائل فصل والخليفة فاعل	o//o// /o// o/o/o// /o//	4
20 ـ	وإنك إن صد الزمان بوجهه	o//o// /o// o/o/o// /o//	لطلق ومن دون الخلافة باسل	o//o// /o// o/o/o// o/o//	3
21 ـ	لئن نقموا حوشية فيك دونها	o//o// o/o// o/o/o// /o//	لقد علموا عن أي علق تناضل	o//o// o/o// o/o/o// /o//	2

	الصدر	العجز	
22 ـ	هي الشيء مولى المرء قرن مباين	له وابنه فيها عدو مقاتل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	+
23 ـ	إذا فضلت عن رأي غيرك أصبحت	ورأيك عن جهاتها الست فاضل	
	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥//٥ //٥/٥ //٥//٥	4
24 ـ	وخطب جليل دونها قد شغلته	وفي دونه شغل لغيرك شاغل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	1
25 ـ	رددت السنا في شمسه بعد كلفة	كأن انتصاف اليوم فيها أصائل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	+
26 ـ	ترى كل نقص تارك العرض والتقى	كمالاً إذا الملك اعتدى وهو كامل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	+
27 ـ	جمعت عرى أعمالها بعد فرقة	إليك كما ضم الأنابيب عامل	
	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	2
28 ـ	فأضحت وقد ضمت إليك ولم تزل	تضم إلى الجيش الكثيف القنابل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	2
29 ـ	وما برحت صوراً إليك نوازعاً	أعنتها مذ راسلتك الرسائل	
	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	3
30 ـ	لك القلم الأعلى الذي بشباته	تصاب من الأمر الكلى والمفاصل	
	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	3
31 ـ	له الخلوات السلاء لولا نجيّها	لما احتفلت للملك تلك المحافل	
	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	2
32 ـ	لعاب الأفاعي القاتلات لعابه	وأري الجني اشتارته أيد عواسل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	1
33 ـ	له ريقة طلّ ولكن وقعها	بآثاره في الشرق والغرب وابل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	+
34 ـ	فصيح إذا استنطقته وهو راكب	وأعجم إن خاطبته وهو راجل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	1
35 ـ	إذا ما امتطى الخمس اللطاف وأفرغت	عليه شعاب الفكر وهي حوافل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	3
36 ـ	أطاعته أطراف القنا وتقوضت	لنجواه تقويض الخيام الجحافل	
	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥	1

37 ـ إذا استغـزر الـذهن الـذكي وأقبلت — أعـاليـه في القـرطـاس وهي أسـافـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ 2

38 ـ وقـد رفـدتـه الخنصران وشـددت — ثـلاث نـواحيـه الثـلاث الأنـامـل

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ — //٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 3

39 ـ رأيت جليـلاً شـأنـه وهـو مـرهف — ضنى وسمينـاً خـطبـه وهـو نـاحـل

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 2

40 ـ أرى ابـن أبي مـروان أمـا عـطاؤه — فـطامٍ وأمـا حكمـه فـهـو عـادل

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 1

41 ـ هـو المرء لا الشورى استبدت بـرأيـه — ولا قـبضت مـن راحـتيه الـعـواذل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 1

42 ـ مـعـرس حـق مـالـه ولـربمـا — تحيف منه الخـطب والخـطب بـاطـل

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ — //٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 3

43 ـ لقـاح فلم تخـدجـه بـالضيم منّـة — ولا نـال أنفـاً منـه بـالـذل نـائـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ +

44 ـ تـرى حبله غـرثـان من كـل غـدرة — إذا نصبت تحت الحـبـال الحبـائـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 1

45 ـ فـتى لا يـرى أن الفـريصـة مقتـل — ولكن يـرى أن العيـوب المـقـاتـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 1

46 ـ ولا غمـر قـد رقص الخفض قـلبـه — ولا طـارف في نعمـة الله جـاهـل

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 1

47 ـ أبـا جـعفـر إن الخـليفـة إن يـكـن — لـورادنـا بـحـراً فـإنـك سـاحـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ 2

48 ـ ومـا راغب أسرى إلـيـك بـراغـب — ولا سـائـل أمّ الخـليفـة سـائـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ 2

49 ـ تقـطعت الأسبـاب إن لم تغـر لهـا — قـوى ويصلهـا من يمينـك واصـل

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ 3

50 ـ سـوى مطلب ينضى الـرجـاء بـطولـه — وتخلق إخـلاق الجفـون الـوسـائـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ — //٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ 2

51 ـ وقد تألف العيـن الدجى وهـو قيدهـا — ويـرجى شفـاء السم والسم قـاتـل

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ — //٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥ +

52 ـ	ولي همـــة تمضي الــعــصــور وإنها	كـعهــدك مـن أيــام مصر لحــامــل	
	o//o// /o// o/o/o// o/o//	o//o// /o// o/o/o// /o//	3
53 ـ	سـنــون قــطعنــاهــن حتى كــأنمــا	قـطعنـا لقـرب العهـد منهـا مـراحل	
	o//o// o/o// o/o/o// /o//	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	1
54 ـ	وإن جــزيــلات الصنــائع لامــرىء	إذا مــا الليــالي نــاكـرتــه معــاقــل	
	o//o// /o// o/o/o// /o//	o//o// /o// o/o/o// o/o//	3
55 ـ	وإن المــعــالي يــســترمّ بــنــاؤهــا	وشيكــاً كــما قــد تـســترم المنــازل	
	o//o// /o// o/o/o// o/o//	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	1
56 ـ	ولـو حاردت شـول عـذرت لقاحها	ولكن حـرمت الـدرّ والضرع حـافل	
	o//o// /o// o/o/o// o/o//	o//o// o/o// o/o/o// o/o//	1
57 ـ	منحتكهـا تشفي الجـوى وهـو لاعج	وتبعث أشجــان الـفتى وهــو ذاهــل	
	o//o// o/o// o/o/o// /o//	o//o// o/o// o/o/o// /o//	2
58 ـ	تــرد قــوافـيـهــا إذا هــي أرسـلت	هـوامـل مجـد القـوم وهي هــوامل	
	o//o// /o// o/o/o// /o//	o//o// /o// o/o/o// /o//	4
59 ـ	فـكـيـف إذا حـلّيتـهـا بـحـليّـهــا	تكـون وهـذا حسنهـا وهي عـاطـل	
	o//o// /o// o/o/o// /o//	o//o// o/o// o/o/o// /o//	3
60 ـ	أكـابــرنــا عــطفــاً علينـا فــإننـا	بـنــا ظـمـأ مــردٍ وأنـتـم نـواهــل	
	o//o// o/o// o/o/o// /o//	o//o// o/o// o/o/o// /o//	2

* مقدمة: في شعر أبي تمام ومذهبه:

قلما أثار شاعر من الجدل والخلاف بصدد قصائده[2] ما أثاره شعر أبي تمام لدى معاصريه ومن تلاهم من شعراء ونقاد، لا تزال أصداؤه تتردد حتى يومنا[3]. ولم يكن اعتباطياً هذا الجدل، وهو إن لم يكن فريداً على أية حال[4] له دلالات عدة. إذ قد يكون أهم مغزى عبّر

---

(2) ربما كان المتنبي الشاعر العربي الآخر الذي ضاعت الخلافات حوله تلك التي دارت حول أبي تمام. ولا تفتقر القرابة بينهما التي يشير إليها بعض الدارسين، في هذا السياق، إلى المغزى (راجع نجيب محمد البهبيتي: أبو تمام الطائي/ حياته وحياة شعره؛ الطبعة الثانية [القاهرة؟] دار الفكر - مكتبة الخانجي 1970، ص 190).

(3) يعطي أبو فرج الأصبهاني (897 - 966) صورة عن الخلاف الذي كان محتدماً أيامه حول أبي تمام فيقول: «وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضله على كل سالف وخالف وأقوام يتعمدون الرديء من شعره ينشرونه ويطوون محاسنه ويستعملون القحة والمكابرة في ذلك (. . .) إن الرواة قد أكثروا في الاحتجاج له وعليه وأكثر متعصبوه الشرح لجيد شعره وأفرط معادوه في التسطير لرديئه والتنبيه على رذله ودنيئه. . .» الأغاني (20 جزءاً في 10 مجلدات مع مجلد للفهارس) عن طبعة بولاق الأصلية، بيروت؛ الناشران صلاح يوسف الخليل - دار الفكر للجميع المجلد الثامن، الجزء الخامس عشر ص 100. ويروي الآمدي (ت. 370 هـ - 980 م) وهو أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى، في الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري (حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة، القاهرة - مطبعة السعادة بمصر 1378 - 1959) عن أبي الأعرابي قوله في شعر أبي تمام: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» (ص 21). ويذكر واقعة بين الشاعر وبين أبي سعيد الضرير وأبي العَمَيْثَل الأعرابي صاحبي عبد الله بن طاهر بصدد قصيدة أبي تمام في هذا الأخير:

هُنَّ عوادي يوسف وصواحبه فعزماً فقدماً أدرك النجح طالبه

إذ «قالا له: لِمَ تقول ما لا يفهم؟ فقال لهما: لِمَ لا تفهمان ما يقال؟» (ص 23) وعن صاحب أبي تمام أنه قال: «إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه؛ لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه. .» (ص 20 - 21) وأنه قال أيضاً: «فقد عرفناكم أن أبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية وألفاظ عربية، فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهم، فإذا فسر له فهمه واستحسنه» (ص 27).

راجع أيضاً د. عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله/ دراسة تحليلية بيروت، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر 1964/1384: فصل «المتعصبون له والمتعصبون عليه» (ص 98 - 102).

(4) راجع بالإضافة إلى ما أوردناه بصدد أبي نواس (في الدراسة الخاصة بإحدى قصائده في هذا الكتاب) =

عنه، وهو مغزى مزدوج في نهاية المطاف، ذاك الجديد الذي أتى به الشاعر، وهزّ من خلاله المسلمات السائدة حول الشعر. فمن وجه طرح شعر أبي تمام نوعاً من إعادة النظر بالتصوُّر العام السائد للشعر في زمنه، من حيث إنه أحدث خللاً فيه حين بيّن قصوره عن استيعاب إنتاجه الشعري، وجعله أمام واحد من خيارين: إمَّا أن يعدل في مفاهيمه وأحكامه ليتقبله، وإمَّا أن ينبذ هذا الوافد باعتباره غير شعري، أو في أحسن الحالات، مبتذلاً وضيعاً. ومن وجه آخر لا ينفصل عن الأول، ما كانت هذه الإشكالية لتطرح لولا مفارقة شعر أبي تمام للمألوف والمعهود من شعر سابقيه ومعاصريه، بحيث بدت في هذه المفارقة بالذات خصوصيته الأبرز. وربما شكل التذكير بما أثاره هذا التجديد من قضايا شعرية ونقدية مدخلاً مناسباً لدراسة بعض من نصوصه.

قد تكون أهم مسألة تناولها المتداولون لشعر أبي تمام تلك التي تتعلق بما سماه بعضهم: «مذهب أبي تمام» و«طريقة أبي تمام»[5]، حيث إن الأحكام النقدية بصدده تجاوزت الاقتصار على بيت أو قصيدة أو حتى ميدان من ميادين التعبير[6]، لتتناول الأداء الفني ككل، والتعبير الشعري في سماته العامة؛ وإن بقيت تستند في منطلقاتها إلى هذه الأجزاء المتفرقة التي يشكلها البيت أو التعبير، أو إلى مقاربات فيه تخضعه للذاكرة الشعرية، متناسبة في ذلك مع ارتباط الإنتاج الشعري بالرواية والحفظ. وفي ذلك دليل على التطور الذي عرفه النقد العربي والثقافة العربية، وعلى جدية وتقدم وأهمية مستوى النقاشات التي كانت جارية، وعلى التفاعل العميق الذي كان قائماً بين الإنتاج الشعري وعملية النظر فيه.

يمكن القول إن هذا المذهب الذي استدعى الجدل المتطاول حوله، يتحدَّد في بعض

= المواقف المتضاربة، على سبيل المثال، من شعر عمر بن أبي ربيعة أيامه، ومنها ما أورده أبو فرج الأصبهاني في الأغاني (ذكر سابقاً) المجلد الأول، الجزء الأول ص 34 - 39، ولافت فيها موقف جرير الذي كان يقول عن هذا الشعر إنه شعر تهامي إذا أنجد وجد البرد حتى أنشد قوله:

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت ... فيضحى وأما بالعشي فيخصر

«فقال جرير ما زال هذا القرشي يهذي حتى قال الشعر» (ص 38).

(5) راجع الأغاني للأصبهاني، ذكر سابقاً، المجلد الثامن ـ الجزء 15 ص 100؛ والموازنة للآمدي، ذكر سابقاً، ص 16 - 17؛ وأبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله لفروخ، ذكر سابقاً، ص 85.

(6) مثلما كان عليه الحال غالباً آنذاك، كما تدل بعض الآراء النقدية التي كانت تتردد كتلك التي نجدها في الأغاني للأصبهاني: «أبو خليفة عن محمد بن سلام قال: سألت يونس النحوي في أشعر الناس قال لا أومىء إلى رجل بعينه ولكني أقول أمرؤ القيس إذا غضب والنابغة إذا رهب وزهير إذا رغب والأعشى إذا طرب» (ذكر سابقاً، المجلد الرابع، الجزء 8 ص 77).

المواصفات أو الخصائص التي رآها الناظرون في شعر أبي تمام، والتي قد تعطي العناوين التالية فكرة موجزة عنها

- إغراقه في التصنع إلى حد التعقيد في القول.
- تكلّفه الشديد في الأداء حتى الغموض في التعبير.
- إمعانه في الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة.
- إكثاره من البديع، وخاصة المطابقة والتجنيس حتى الإفراط.
- تعدُّد الدلالات الخاصة بتعابيره حدّ التباس المقصود منها.
- خروجه عن أشعار الأوائل وطريقتهم المعتبرة (عمود الشعر؟).
- خروجه على المنطق والعقل وتجاوزه أو مجافاته للواقع والتجربة.
- استعانته بتعابير سبقه إليها الأقدمون (إغارة أو سرقة؟). . .

معظم هذه المسائل، أشار إليها بالتفصيل الآمدي في موازنته[7]، مقدماً صورة تفصيلية غنية بملامحها لذلك الجدل الذي اصطخب حول أبي تمام، تتعدى هذا الشاعر وقرنه البحتري والموازنة بينهما، لتعطي فكرة عامة عن مجمل الوضع النقدي والثقافي في القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري)، ومقاييسه المتعلقة بالشعر خاصة.

يقدم نجيب البهبيتي بدوره، ملخصاً للإشارات النقدية إلى مذهب أبي تمام يجعله في نقاط أربع:

1 - «طلب المعنى البعيد، واللطيف الجديد المبتدع»، على جهد وكدٍّ متواصلين.

2 - «محاولة إخفاء المعنى المنقول عن الغير بكثير من التغميض».

3 - «كثرة الاستعارات و الإفراط في استعمالها، مع خفاء العلاقة وبعدها أحياناً»، حتى ليبدو المنقول معنى جديداً.

---

(7) يرى الآمدي أن أبا تمام، على نقيض البحتري، «شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة. . .» (الموازنة. . .، ذكر سابقاً، ص 11) ويروي عن بعضهم «أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال» (المرجع المذكور ص 125). ويقول: «إن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه» (نفسه، ص 227) ويؤكد: «إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه» (نفسه، ص 234) معتبراً أن الاستعارات البعيدة قليلة لدى القدماء وأن أبا تمام احتذاها وبالغ فيها. . . الخ.

4 ـ اعتماد التجميل الصناعي للتخفيف من جفاء قد يعيب الشعر بسبب ـ إضافة إلى ما سبق ـ تكلُّف دمج الفكرة في الشعر، «فتحرّى أبو تمام أنواع البديع والمحسنات اللفظية من كل وجه، وبكل سبيل. وكان من نتائج اقتران طلب المعنى بطلب اللفظ، على الوجه الذي أسلفته، جور يلحق بأحدهما. فتكون الثمرة الغموض أو الغريب»[8]، فاضطر إلى نحت ألفاظ من كلمات أعجمية ومخالفة قواعد النحو ونقل اللفظ عن معناه.

وفي محاولته تحديد الطابع العام لشعر أبي تمام، لا يقوم البهبيتي إلاّ بتقديم بعض السمات الخاصة التي لا تميز في الحقيقة أبا تمام، بقدر ما تشكل دفاعاً عن شعره يعوزه الكثير من التمحيص ويغلب عليه التسطيح[9]؛ كما نجد رواسب بل آثار النقد القديم بارزة في هذه المقاربة، ومعها الأحكام الواردة بإطلاق يفتقر إلى المنطق عداك عن التحليل[10].

يستشف من خلال ما تقدم أن أبا تمام قد أمعن في خط من التعبير مفارق للمعهود والمعترف به في أيامه، وهو ما سمي عمود الشعر[11]. هذا المفهوم وإن استعمل آنذاك فإنه لم

---

(8) نجيب محمد البهبيتي: أبو تمام الطائي. . . ذكر سابقاً، ص 192.

(9) يفصل البهبيتي ذلك في تحديده للطابع العام لفن أبي تمام في جملة من العناصر:

1 ـ «تزاوج حسه وعقله جميعاً». . .

2 ـ «التسلسل الفكري ووحدة القصيدة». . .

3 ـ «كثرة المعاني المخترعة عند أبي تمام». . .

4 ـ تجديده في تصوير الأبعاد النفسية بطريقة جديدة في الإدراك واللفظ. . .

5 ـ «إحساسه بجمال الطبيعة وميله إلى وصفها». . .

6 ـ «ميل أبي تمام إلى تناول الناحية النفسية». . .

7 ـ «اعتماد فن أبي تمام على الواقع والحقيقة».

8 ـ اعتماده النهج التقليدي للقصيدة العربية من افتتاح بالطلل وانتقال إلى الغزل فالرحلة حتى بلوغ الممدوح. . . وهو لا يختلف فيه إلا قليلاً عن نمط القصيدة العربية التقليدي».

9 ـ «أبو تمام شاعر البطولة الإسلامية». . .

10 ـ انتفاعه بالقصص الشعري في المدح. . . (المرجع السابق ص 215 - 227).

(10) بعد تحديد الطابع العام لفن أبي تمام يدرس البهبيتي لدى الشاعر الصورة. . . ثم اللفظ. . فالحكمة. . . ونظرة أبي تمام إلى فنه. . . ومنزلة أبي تمام منتهياً إلى القول: «لست أعرف في العربية كلها شاعراً كأبي تمام: من حيث فيض شعره، وخصبه النفسي، وغزارته. . .» (المرجع ذاته، ص 242) مضيفاً: «إن الشعر العربي كفن لم يكتمل في يد شاعر اكتماله في يد أبي تمام. فقد نجد الفكرة، والجمال اللفظي، وجمال الصورة وحلاوة النفس، والشاعرية الفياضة، التي لم تتهيأ لشاعر قبله ولا بعده (. . .) فأبو تمام عندي شاعر العربية الأكبر، لا أعدل به شاعراً آخر من شعرائها» (نفسه، ص 243).

(11) هذا ما يشير إليه الآمدي حين يروي عن أبي علي محمد بن العلاء السجستاني «أنه قال: سئل البحتري =

يتبلور إلاّ لاحقـاً في مسيرة تمتـد من الآمـدي (ت 980 م/ 370 هـ) إلى المـرزوقي (ت 1030 م/ 421هـ). ففي الموازنه يبلور الآمدي بإيجاز وكثافة في صفحات أربع يمكن اعتبارهـا زبدة الكتاب مفهومه للشعر، وبالتالي المقياس الـذي اعتمده في الحكم على كل من أبي تمـام والبحتري، حيث يقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التـأتّي، وقرب المـأخذ، واختيار الكلام. ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمـل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري» الذي يقول:

والشـعـر لـمـح تـكـفـي إشـارتـه　　　ولـيـس بـالـهـذر طـولـت خـطـبـه

«فإن اتفق ـ مع هذا ـ معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن؛ فذلـك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقـد قام الكـلام بنفسه، واستغنى عـما سواه»[12] معتـبراً، ربما لأول مرة، الشعر قائماً بذاته أو بجماليته الخاصة المتعارف عليها أساساً، وليس بما يتعداه والخـارج عن هـذه الجمالية رغم مـا يمكن لهـذا المتعـدي أن يضيف إليـه من حسن وبهـاء[13]. ويـورد الآمـدي هذه الأسس الجمالية السـائدة أيـامه حين يذكـر ما سمعـه «من شيوخ أهـل العلم بالشعر: زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود ولا تستحكم إلاّ بأربعة أشياء، وهي: جودة الآلة، وإصابـة الغرض المقصـود، وصحة التـأليف، والانتهاء إلى نهايـة الصنعـة من غير نقص منهـا ولا زيادة عليها».[14] وهذا مـا يمكن اعتباره التبلور الأول لمفهـوم عمود الشعر وإرسائه على ميدان تـطبيقي واسع شكلت المقـارنة بـين شعر أبي تمـام والبحتري مداه الأقرب باعتبـار أنه لم يقتصر عليها إذ استنـد إلى أبيات لقـدمـاء ومولـدين، واستعـان بآراء متفرقة عديدة في سياق ذلك.

وقد تأثّر أو تابـع علي بن عبـد العزيـز الجرجـاني (ت 1001 م/ 392 هـ) في وساطتـه عمل الآمدي في موازنته وأكمله حين صاغ أركان عمود الشعر الستة وهي:

«1 ـ شرف المعنى وصحته.

= عن نفسه وعن أبي تمام فقال: هو أغوص على المعاني [مني] وأنا أقْوم بعمود الشعـر [منه]» (الموازنة... ذكر سابقاً ص 15).

(12) المرجع السابق ص 380 و381 تباعاً.

(13) راجع حول هذه المسألة المفهومية للشعر تزفيتان: تودوروف: نقد النقد ترجمة د. سامي سـويدان ـ مـراجعة د. ليليان سويدان. الطبعة الأولى بيروت ـ منشورات مركز الإنماء القومي 1986؛ الفصل الأول: «اللغـة الشعرية/ الشكلانيون الروس» ص 23 - 38.

(14) الآمدي: الموازنة.. ذكر سابقاً ص 380 - 381.

2 ـ جزالة اللفظ واستقامته.
3 ـ إصابة الوصف.
4 ـ المقاربة في التشبيه.
5 ـ الغزارة في البديهة.
6 ـ كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة»[15].

قال: «ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[16].

«وعلى هذا، فإن الجرجاني كان يتصور أن الصنعة البديعية هي الفارق الوحيد بين ما يسمى «عمود الشعر» وما هو خارج عنه، أما عند الآمدي فقد كان الفرق بينهما أكبر من ذلك بكثير»[17].

مع المرزوقي تعرف نظرية عمود الشعر اكتمالها تبلوراً ووضوحاً. إذ يقول«في مقدمة شرح الحماسة (1 :8 - 11): «. . . فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ليتبين تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث. . ويعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع من المطبوع». والشعراء الذين ساروا على عمود الشعر«كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات؛ (ثم) المقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما(اقتضاء اللفظ والمعنى) للقافية حتى لا تكون منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل بيت منه معيار (مقياس)». . [18] ويقول: «وهذا جمّاع مأخوذ به، ومتبع

---

(15) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري الطبعة الأولى، بيروت ـ دار الأمانة [و] مؤسسة الرسالة 1971 ص 322.
(16) المرجع السابق ص 323 (عن الوساطة للجرجاني ص 34).
(17) المرجع نفسه ص 323، راجع أيضاً ص 162 و 322 و 404.
(18) د. عمر فروخ: أبو تمام. . . ذكر سابقاً، ص 89 ـ الملاحظة رقم (1). راجع أيضاً نجيب محمد البهبيتي: أبو تمام الطائي. . . ذكر سابقاً، ص 188 وما يليها، حيث يثبت رأي المرزوقي بنصه المفصل اللاحق لهذا الموجز أعلاه، مختتماً بقوله: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب. فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهْمته منها يكون نصيبه من التقدم». . . (المرجع المذكور ص 189).
راجع كذلك إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. . . ، ذكر سابقاً ص 404 - 409.

منهجه حتى الآن»[19]، معتبراً أن أصحابه «هم القائلون: أحسن الشعر أصدقه. وهم ينكرون الإحالة، والمعوّل عندهم على المصادقة والتحقيق، لا على المبالغة والتمثيل»[20].

واضح في هذا الصوغ النهائي لنظرية عمود الشعر استنادها إلى ما جاء متفرقاً في موازنة الآمدي، وإخراجها ما بدا خاصاً بحيِّز الجدل والاحتجاج الموضعي إلى نصاب القانون العام الحاسم. ومع أخذ التوضيحات التفصيلية التي يأتي بها المرزوقي بعين الاعتبار، خاصة ما يتعلق منها بالتحام أجزاء النظم، يتبدى أن المقصود لديه بذلك لا يتعدّى البيت أو العبارات والألفاظ، دون أن يبلغ النص بأكمله أو القصيدة[21].

إلاّ أن الاهتمام الخاص بهذا الجانب، بوحدة النص أو القصيدة ككل، نلحظه على مستوى آخر هو ما أطلق عليه البعض اسم «تعدد الأغراض». هذا التعدد هو الذي يشير إليه د. عمر فروخ في محاولته تحديد بعض خصائص المعلقات التي شكلت النموذج الشعري لدى معظم الشعراء والنقاد، فيقول: «تبدأ القصيدة القديمة عادة، أو المعلقة على الأصح، بالوقوف على الأطلال، ثم يتخلص الشاعر إلى وصف راحلته والطريق التي سلكها، ثم يطرق غرضاً آخر من الغزل أو الفخر أو الخمر قبل أن ينتقل إلى الغرض الأساسي المقصود الذي نظمت القصيدة من أجله. ويكون الغرض المقصود في بعض القصائد مديحاً (كما عند النابغة مثلاً)، أو غزلاً (كما نرى عند امرىء القيس)، أو فخراً وحماسة (كما عند عمرو بن كلثوم وعنترة) والواقع أن كل غرض من أغراض الشعر يصلح أن يكون غرضاً مقصوداً لذاته، إذا قصده الشاعر من نظم قصيدته ثم عني به وبسط فيه القول. ولقد حرص الشاعر القديم على أن يجعل كل بيت من أبيات قصائده تام المعنى في نفسه، كما كان من المستحسن أن ينطوي البيت الواحد على معنيين أو أكثر»[22].

بالإمكان إذن تمييز وجهين في التقليد الشعري السائد آنذاك. يتعلق الأول ببناء القصيدة عامة وانتظام هيكلها أو ما أطلق عليه «نهج القصيدة» أو «تعدد الأغراض» فيها، وهو ما لم يحظ باهتمام كبير لديهم، إذ نادراً ما خرج الشعراء في المديح عن منهجه

---

19) نجيب محمد البهبيتي: أبو تمام الطائي. . .، ذكر سابقاً، ص 189.

(20) المرجع نفسه ص 189.

(21) المرجع نفسه ص 188 - 189؛ راجع أيضاً إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ذكر سابقاً، ص 406 - 407.

(22) د. عمر فروخ: أبو تمام. . . ذكر سابقاً ص 88.
راجع أيضاً الملاحظة رقم (9) الواردة أعلاه.

العام، ولم يشذ عن ذلك أبو تمام نفسه، ونادراً ما اعتمـدوه خارج المـديح، كـأنه صنـو المؤسسة التقليدية المحافظة مع ما يتضمن ذلك من ارتهان وتبعية، وكأن ميـادين التعبير الأخـرى (من غزل أو هجاء أو مجون. . .) هي ميادين التحرر والذاتيـة. . . ويتعلق الثاني بمـا يمكن اعتباره أداء المعنى وطريقة التعبير، أو ما أُطلق عليه اسم «عمود الشعـر» الذي عـرضناه أعـلاه، وفي هذا الجانب بالذات دار الخلاف حول أبي تمام. وحين يحصر أدونيس تجديد أبي تمام في اللغة فإنه يلامس هذه المفارقة بالذات، دون أن يمنعه ذلك من التوصل إلى نتائج متعسفة وخاطئة، يساعده في ذلك أحكام متسرعة واعتباطية ومفاهيم مطّاطة وغير دقيقة؛ كـما أن ما يغيب عنـه تحديداً هو المقاربة النصية للإنتاج الشعري، وهو غياب يحيل درسه لهذا الإنتـاج إلى اجتزائيـة وإطـلاقية تنتميـان إلى تقليد قـديم وسلفية عـريقـة في النقد العـربي رغم كـل الادعـاءات المغايرة[23].

إن المفارقة بـين النهج التقليـدي للقصيدة وبـين الخروج عن العمـود الشعري تتضمن مفارقة أخرى شائعة، متمثلة بعدم التزام النهج التقليدي خارج المـديح، كـما تتضمّن مفارقـة خاصة متمثلة بالتزام هذا العمود أو عدم المغالاة في الخروج عن المألوف منه ـ مغـالاة تجسدت خاصة في إفراط في البديع وإسراف في المجاز أديًا إلى التباس وغموض وتعقيد في المعنى. . . ـ في هذه القصائد اللاّمـدحية (الغـزل، العتاب، الهجـاء. . .). كأن المحـافظة والتقليـد سمة مكونة ولازمة من سمات السلطة التي يمثـل الممدوحـون بعضاً من رمـوزها الأكـثر سطوة، ومما يتعلق بها. وكأن الشعر المدحي، خـلافاً لأي شعـر آخر، مؤسسـة أساسيـة من مؤسساتهـا، ووسيلة رئيسة من وسائل استمراريتها وإعادة إنتاجها. وكأن «تعقيد الصنعـة» ناتـج عن هذا الاستغراق في التأليف والتزويق بغرض بز الأقران في سوق الشعر، وإرضـاء الممدوح بتقـديم القصائد المفردة والمتميزة إليه، كوجه من وجوه الاحتراف الأبرز[24].

إلاّ أن أحداً من أولئك الذي تعرضـوا لأبي تمام، نقـاداً وباحثـين، متحاملين عليـه أو

---

(23) راجع على سبيل المثال قوله: «ولئن حافظ أبو تمام على الشكـل الخارجي لبنيـة القصيدة التقليـدية، فلقـد غير نواته الأساسية: الكلمة، وغير علاقات الكلمة، الصوتية والدلالية. ولهذا لم يعد الشكـل عائقـاً دون بروز هذه العلاقات. بل أصبح، على العكس، عنصراً ضدياً، يزيد في بروزها، فلقد فجره من داخل، بتركيبه اللغوي الجديـد» في الثابت والمتحـول/ بحث في الاتباع والإبـداع عند العـرب (3ج): الكتاب الثاني: تأصيل الأصول الطبعة الأولى، بيروت ـ دار العودة 1977، ص 117.

(24) من الجدير بالنظر والاعتبار ملاحظة ارتباط هذا «التصنيع» منذ بداياته مـع زهير بن أبي سلمى بـالمديـح. كأن التكسب المتعلق به كان دافعاً أساسياً في عملية الإتقان المتنامية.

متعصّبين له، قدماء أو محدثين، لم يقم بدراسة نصِّية لشعره[25] مما يجعل من أحكامهم آراء ـ كمادتها ـ مجتزأة متعسفة وغير جديرة بالاعتبار، رغم ما يصدف أن يبلغه بعضها بالاتفاق أو الحدس من إصابة أو حصانة فتكون مدعاة للاستئناس أكثر من أي شيء آخر، علماً أن التعرف عليها كذلك لا يتم إلّا إثر درس منهجي للنصوص التي تتناولها. وهذا ما سنحاول القيام به هنا بخصوص نص الدراسة المثبت أعلاه.

---

(25) على الأقل فيما أتيح لنا الاطلاع عليه من أعمال، باستثناء دراسة يتيمة لقصيدة أبي تمام في مدح المعتصم:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر

قام بها كمال أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي/ دراسات بنيوية في الشعر الطبعة الثانية، بيروت ـ دار العلم للملايين، تشرين الأول 1981 (الطبعة الأولى 1979) ص 229 - 261. وهي دراسة جديرة بالاهتمام للمجهود الذي يبذله فيها الباحث من أجل اكتناه تصور دلالي ـ جمالي في عمق النص لا سطحه، من خلال عملية تحليل دقيقة ورصينة للمعنى تستعين من حين لآخر بعناصر نحوية وأسلوبية، رغم الملاحظات العديدة التي تستثيرها وخاصة بصدد التعرف إلى بنية النص التي لم تتمكن الدراسة من بلورتها؛ وبصدد ادعاء تطوير أبي تمام قصيدة المديح إلى بنية لحمية تخرجها من نصب نمطي إلى رؤيا «تسبر غور الإنسان (الحاكم والمحكوم» من خلال منظور «الطبيعة ـ الأرض/ الربيع» (ص 232)، وهو ادعاء يصعب القول إن الدراسة حققته حيث أن سبر الغور الإنساني فيها لم يتجاوز استعراض معاني المديح في النص؛ وبصدد التركيز على تضاد تعتبره الدراسة جوهرياً بين الممدوح والربيع تتابع من خلاله رؤيا القصيدة الأساسية «من خلال مفهومي التحول ← الاستمرارية/ التحول: الانقطاع» (ص 247) في حين لا يشكل هذا التحول إلا جانباً هامشياً في بنية القصيدة التي لا تعتمد إطلاقاً على التضاد وإنما على التماثل والتجانس والتجاوز؛ وبصدد حضور «الاثنين ـ في ـ واحد» باعتباره «روح القصيدة الفعلية وجوهر حركتها ورؤياها»، بل «روح الحداثة في شعر أبي تمام» (ص 236) على أن ظاهرة الحداثة حسب الباحث «ظاهرة لا تاريخية» (ص 250) بينما لا يشكل الحضور المشار إليه إلا بعداً جزئياً في النص، وأن الحداثة لا تقتصر عليه، عدا عن كونها ليست متعالية أو مطلقة بل هي في تحديدها بالذات لا تكتنه إلا في السياق التاريخي الذي تجيء فيه. هذا عدا الاضطراب «الحركي» في الدراسة التي تجد في البيت الأول «حركات متواشجة» (ص 234) وللقصيدة «حركتها» (ص 236) و «الحركة الأولى» في البيت الأول تستمر في «حركات القصيدة التالية» (ص 234) منها «حركة جديدة» في البيت التاسع (ص 237) و «حركة جديدة» أخرى في البيت الحادي عشر (ص 238) تتبعها «الحركة الجديدة» في البيت الرابع عشر (ص 240) أو أن «هذه الحركة» تتم ابتداء من البيت (13)» (ص 241) و «حركة جديدة» تبدأ من البيت الحادي والعشرين (ص 243) لتعلن فيما بعد أن الحركة الأولى في بنية القصيدة تضم البيتين التاسع والثالث عشر (ص 245) و «حركتها الثانية» (ص 248) أو «الحركة الأخيرة» تضم الأبيات 21 - 32 (ص 250) إلى جانب «حركتين جوهريتين» «تتلاقيان بدورهما في لباب القصيدة» (ص 249) علماً أن «لباب القصيدة» هو الذي يشغل «الحيز الواقع في مركز القصيدة (الأبيات 5 - 20)» (ص 242) إنما: «. . . . تتحرك القصيدة حركة هادفة غنية بالدلالة وتتجمد حركتها في نقطة مركزية في القصيدة» قائمة في البيت الثامن! و «على جانبي نقطة التجمد المركزية هذه (. . .) تترامى حركتا القصيدة. . .»! (258) =

أولاً: بنية النص / ديناميكية التكسُّب:

يُعد شعر المديح من الكلام الموجَّه إلى مخاطب محدَّد هو الممدوح. إنه مرسلة كلامية يرتكز فيها التعبير على بلوغ هذا المخاطب، لتؤدي اللغة في عملية الاتصال التي تقيمها على هذا النحو وظيفة طلبية مبدئياً، تبدو مهمة الشاعر الأساسية فيها إرضاء المخاطب ـ الممدوح، وذلك ليس كفرد وحسب، وإنما غالباً كبطانة ومجلس أو بلاط وجو ثقافي عام كذلك[26]. كما أن مهمة الإرضاء المذكورة كثيراً ما كانت تتجاوز شخصية الممدوح المفردة لتتناول جماعة قبلية أو عائلية، أو تياراً سياسياً أو دينياً ينتمي الممدوح إليها أو إليه. يتم ذلك بهدف محدَّد إجمالاً: في سعي للتوصل إلى مكافأة يتوقع أن تكون بقدر الرضى الحاصل عامة. إذ يتطلع المرسل ـ الشاعر في النهاية إلى غرض نفعي محدَّد يناله من المتلقي ـ المخاطب يتمثل في عطاء يمنحه إياه هذا الأخير (الممدوح). وهذا ما يجعل شعر المديح طلبياً ومرجعياً إلى حد كبير. إنه يحيل إلى المرسل إليه أو المخاطب الممدوح، كما يحيل إلى السياق الذي تتم فيه عملية المديح وهو سياق له قيمه وقوانينه. إذ لم تكن عملية المديح هذه بأكملها مزاجية أو اختيارية، رغم كل مظاهر الاستهواء أو النزق التي تتردد في الأخبار المتعلقة بها، بل كانت في أساسها عملية اجتماعية مركبة بلغ من تعاظم أثرها وخطرها أن أضحت مؤسسة، لها أصولها وأعرافها وتقاليدها، كما لها دهاقنتها وسدنتها والساهرون على التزام قوانينها وانتظام فعاليتها. وهؤلاء يتجاوز حضورهم المجلس أو البلاط وحتى البلد أو الولاية أو العاصمة، ليقوم في شبكة من العلاقات الشعرية ـ النقدية ـ الثقافية العامة التي تعم أرض السلطة العربية. ولم يكن عبثاً هذا السهر وتلك العناية اللذان تابع بهما هؤلاء شعر المديح ـ ومن خلاله الشعر عامة ـ نظراً للدور المركزي الذي لعبه ـ إلى جانب الدين ـ في إرساء السلطة السياسية ـ الدينية العربية وتأمين شروط إعادة إنتاج سيطرتها من خلال تحصينها بوسائل الدفاع الفكرية ـ القيمية ومساعدتها في المواجهات المختلفة التي كانت معرضة لها، ومدها بعناصر الترويج والدعاية اللازمة لذلك وخاصة على الصعيد الإيديولوجي. ونظراً للتداخل الثقافي ـ اللغوي الذي كان حاصلاً بين المؤسسة الدينية و«المؤسسة الشعرية»، فقد كانت مساهمات الشعراء في المديح خاصة أبعد أثراً وخطورة على الصعيد المذكور، بل إن مستواها الفني والجمالي أتاح لها أن تؤدي دوراً فاعلاً فيه لا يتعدّى المجال الإسلامي وحسب ـ ليتصل بفئات وجماعات غير

= وهو اضطراب لا يحتاج إلى تعليق فيما هو يدل على خلل مفهومي من ناحية، وعلى خلل في المقاربة التحليلية ـ ناهيك بالبنيوية ـ للنص من ناحية ثانية.

(26) راجع الأخبار التي تروى عن تجربة المتنبي في بلاط سيف الدولة على سبيل المثال، فهي تقدم رغم خصوصيتها صورة نموذجية عن مجلس الممدوح والجو الثقافي العام الذي كان سائداً فيه والعلاقات التي كانت تحكمه.

إسلامية لم تكن مهمة عددياً فقط، بل كذلك ثقافياً وإدارياً واجتماعياً ـ وإنما أيضاً يتجاوز في معظم الأحيان الحواجز المختلفة التي تنتصب في وجه أنواع أخرى من الخطاب الإيديولوجي (كتناول قضايا السلطة مباشرة أو الاقتصار عليها، وكصعوبة وسائط الانتقال والانتشار. . . .).

على هذا الأساس كان اهتمام أولي الأمر والسلطة الشديد بالمديح، وكان عطاؤهم ومحاسبتهم لشعرائه ينم عن معرفة ووعي بخطورته، وكان كذلك حال الشعراء في استعدادهم له وإرهاقهم أنفسهم في سبيله وتنافسهم المحموم في ميدانه. وقد يكون هذا الأساس أيضاً مدخلاً لمعرفة الأبعاد الاجتماعية ـ التاريخية للضجة التي أثارها أبو تمام حوله وبعده، بصدد شعره في المديح. فالملاحظ أولاً أن هذه الضّجة كادت وتكاد أن تقتصر على قصائده في هذا المجال. وتكاد بقية شعره، وفيها كثير من المجون في الخمرة والغزل بالغلمان، تمر دون اهتمام يذكر. وقد كان الشعر غير المدحي قد اجتاز مراحل في التطور ـ ليس عمر بن أبي ربيعة من جهة ومسلم بن الوليد من جهة ثانية إلّا بعض علاماته الفارقة ـ بلغت به شأواً متقدماً في التغيير والاختلاف عن التقليد السابق ـ كما مع أبي نواس ـ لم يكن لشعر المديح أن يبقى بمنأى أو بمعزل عنه. وإذا كان التطور الاجتماعي الحاصل في أساس هذه التحولات، فإن شعر أبي تمام قد أتى متناسباً ومتجاوباً معه أكثر من كونه قد جاء معارضاً أو متجاوزاً له، وإن الموقف المعادي أو المناقض له إنما جاء من قبل جزء من «المؤسسة الشعرية» يحمل رواسب القديم، وينم أكثر من سواه عن رجعية هذه المؤسسة ودورها المحافظ بامتياز. وليس نجاح أبي تمام في مهمته أو مهنته إلّا دليلاً على تلبيته لحاجات فعلية كانت السلطة ـ على الصعيد الثقافي والشعري ـ تفتقر إليها دون أن تتمكن من قضائها.

إن التحوّلات التي عرفها المجتمع العربي خلال القرن الأول من الخلافة العباسية من تطور مديني متعاظم، وبموازاته من تكون واختمار لبنية اقتصادية ـ اجتماعية قد يكون من أهم سماتها الانفتاح التجاري الواسع ومعه تداخل العناصر الأعجمية من عبيد وموالٍ في صلب نسيج العلاقات والممارسات اليومية، وما كان لذلك كله من أثر في وضع لم يعد العنصر القبلي فيه يمثل موقع الصدارة ـ دون أن يُلغى مع ذلك فارتد إلى موقع ثانوي ـ وما أتاحه بالتالي من أنماط جديدة في العيش والسلوك تقوم على تأنق متزايد في الممارسات والمظاهر، واستغراق في التفنن في أنواع الملذات والمتع المختلفة؛ وما كان للتبدل الطارىء على أوضاع السلطة المركزية من تعدد مراكز القوى والقرار وضعف هيمنة العنصر العربي فيها، أن يؤدي إليه من ضعف دفاعات المؤسسات التقليدية ـ ومنها «المؤسسة الشعرية» ـ وتعرضها للاجتياح من قبل العناصر الوافدة والجديدة. . . كل ذلك شكّل الشروط التاريخية التي نفذ منها أبو تمام أو التي أتاحت

له قول «جديده»، إن لم نـذهب إلى حد القـول إنها هي التي استدعتـه، كما يـدل على ذلـك النجاح الذي حققه احترافه شعر المديح[27].

لكن هذا القول لم يكن له أن يقتصر على وظيفتيّ الطلب والمرجعية المشـار إليهما، وإلاّ امتنع أصلاً أن يكون شعرياً، وإنما كـان أكثر تعقيـداً من ذلك. فـالشاعـر ينطلق من المـوقع الخاص والمتميز الذي يشغله المخاطب ـ الممـدوح في هرميـة السلطة القائمـة، وهو في النهـاية مـوقع اقتصـادي في النسيج الـطبقي ـ الاجتماعي الـذي يحكم مجمل العـلاقات الاجتـماعية، ليبحث فيه عما يتيح له استيحاء المزايا والمآثر، الفردية والجماعية، مستعيناً بالتراث الشعـري ـ الاجتماعي كما تكون لديه في مسيرته الشعريـة الخاصـة، عامـلاً على صـوغ متطلبـات الواقـع والتراث في تعبير متقن وجميل يحمل خصوصيته الإبداعية وسمات تفوّقـه، وبالتـالي استحقاقـه المبدئي للعطاء المفترض.

ضمن هذه المعطيات تقوم علاقة مفارقة بين المتكلم ـ المرسل والمخاطب، أساسها هـذا الانقلاب الحاصل بين الفعل ورد الفعل كما يتم الأمر في عملية المديح. فالقصيدة فعل إشادة وتعظيم بالممدوح تتوخّى رد فعل عليها في المكـافأة المتحصلة التي تعتـبر ثناء مـادياً عـلى هذا العمل غالباً ما يكون عطاء مالياً دون أن يقتصر مـع ذلك عليـه (إذ يمتد مبـدئياً ليشمـل كل مـا يقـع تحت سلطة الممدوح وفي ملكيته من عبيد وجـوارٍ وخيل وجمـال، وولايـات وإقـطاعـات ووظائف إدارية أو مراكز اجتماعية . . .). لكن التعبير يتشكّل فعلياً كثناء وشكـر على عـطاء لم يتم بعد. ومبدئياً بقدر مـا يكون الثنـاء المسبق ناجحـاً بقدر مـا يكون العـطاء كبيراً، محـدثاً بذلك انقلاباً في الصيغة المعهودة من العلاقات، إنما لغير صالح الفـاعل ـ الشـاعر والفعـل ـ الشعر. والعلاقة المفارقة هذه هي أول وجه من أوجه الارتهان الخاصة بهذا الشعر وشاعره.

الوجه الثـاني من الارتهان الـذي يقع فيـه الشعر والشـاعر هـو هذا الالتحـاق بالسلطة والنظام القائم الذي يقعان فيه. إذ لما كان الممدوحون هم من أولي الأمر والمال، فإنهم يمثلون رموز السلطة القائمة. ولما كانت هذه السلطة إجمـالاً مستبدة ومستغلة، فـإنَّ مدحهم يـأتي في سياق عملية سياسية ـ فكروية عامة ومركبة، تتم فيها إعادة إنتـاج سيطرتهم وتكـريسها، بـل وتحسين مواقعهم. ولما كان الشعراء المداحون من الطبقات الاجتماعيـة الوضيعـة إجمالاً، فـإنّ

(27) وهو نجاح يكاد يجعله البعض قريباً من الاحتكار كما يدلُّ على ذلك ما يورده أبو الفرج الأصبهاني في روايته لأخبار أبي تمام عن «محمد قال حدّثني أحمد بن يزيد المهلبي عن أبيه قال ما كان أحد من الشعراء يقدر على ان يأخذ درهماً بالشعر في حياة أبي تمام فلمّا مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه» (الأغاني ذكر سابقاً، المجلّد الثامن، الجزء الخامس عشر ص 102).

انصرافهم إلى مدح هؤلاء المستبدين يؤدي دوراً مضاعفاً في الدفاع عن السلطة القائمة وتثبيت دعائمها والترويج لها[28].

الوجه الثالث من الارتهان، وهو متصل بما سبق، هو الأخطر لأنه يتعلق بالإنتاج الشعري نفسه، ويتمثّل في هذه المحافظة التي تسمه. وذلك ليس لأن الارتهان والتبعية للسلطة القائمة يؤدي حكماً إلى موقف من هذا النوع، حيث إن كل سلطة إجمالاً هي سلطة محافظة، لأنَّ في المحافظة والتقليد تكريساً لسلطتها، وحسب، وإنما أيضاً لأن هؤلاء الممدوحين كانوا في عقليّتهم المحافظة التقليدية يتطلعون إلى نماذج في المدح وأصوله وطرائقه لم يكن بإمكان الشاعر إغفالها إذا كان اهتمامه بإرضائهم جدياً. ثم إن معظم هؤلاء الممدوحين كانوا محاطين بجماعات من أهل الأدب والثقافة، عدا عن تملّقها لهم ومسايرتها لأهوائهم ومتطلباتهم، كانت تمثل الحارس اليقظ على القيم التقليدية والسلفية وتسهر على تمثلها وعدم تخطيها. هذا عدا الجو الثقافي والأدبي العام الذي لم يكن الشاعر نفسه معظم الأحيان بعيداً عن التأثر به والتزامه غالباً، وهو جو تقليدي حكماً، لأنه يأخذ بالمتوارث والمعهود.

ينتج عن ذلك بالطبع مسخ للشعر ولدوره. فهو كعملية إبداعية يصبح سجين الصيغ والمقولات الجاهزة، وكوسيلة تعبيرية يتحوَّل إلى عملية تلفيقية همها الإرضاء بكل طريقة وسبيل، وكعمل فني شرطه التجديد وصنوه التغيير ورهانه التحرير يصبح صنعة مدروسة محافظة ومعيقة لكل تطور.

بيد أن الشاعر قد يحاول التمرد على هذا الوضع الأسر والاغترابي، وله في ذلك مذاهب عدة. أولها ما يتيحه المديح نفسه، بل ما يتطلبه. فالمديح إذا كان يشترط صيغاً وقوالب جاهزة، فإنه يفرض ميدان الإبداع ومقاييسه. فهو لا يقبل أن يقال أيّ شيء كيفما كان. إنه المؤسسة الشعرية التي تقيم ضوابطها وتفرضها. وفي هذا الميدان بالذات يجد الشاعر أول مدى ـ رغم محدوديته ـ للحرية التعبيرية والإبداعية. فهو القادم في سياق من سبقه ومن يعاصره يحاول دوماً التجاوز والتقدم، وعلى الأقل التمايز.

وفي هذه المحاولة ضمن الإطار التقليدي العام يظهر أول وجه من أوجه مواجهة الجمود والمحافظة. ولهذا السبب بالذات على الأرجح كان لشعر المديح أن يحتل المكانة العالية بين فنون القول الشعري عامة، وأن يحظى بعناية واهتمام من قبل الذوّاقة والعلماء يفوقان أي فن آخر. فالشاعر يتوجَّه إلى الممدوح بالطبع (وظيفة اللغة الطلبية)، وإنما عبره إلى مجلسه ومتذوقي الشعر في مجتمعه، بل كذلك إلى ذلك الجمهور التاريخي الذي يقدر هذا

(28) لا يعدل شيئاً يذكر في الصورة وجود ممدوحين غير مستبدين، أغنياء أفاضل أو غير أغنياء عظام.

الشعر ويحفظه وينقله؛ بما يستدعيه ذلك من اهتمام بالإنتاج اللغوي. . الجمالي (وظيفة اللغة الشعرية)[29].

أمّا الوجه الثاني فيتمثل في هامش الاختيار الذي يبقى متاحاً للشاعر في اختيار ممدوحيه. مما يسمح أحياناً للشاعر أن يجد بعض من يقتنع به منهم، فيأتي قوله الشعري «الطلبي» بصورة رئيسة «انفعالياً» أيضاً. بما يعنيه ذلك من إمكان الارتكاز فعلاً إلى تجربة واقعية تجد في موضوعها ـ الممدوح ـ وفي العلاقة القائمة بينه وبين الشاعر مدى من التفاعل الخلّاق يفتح أمام هذا الأخير مزيداً من إمكانات التجدُّد والتمايز، بقدر ما تشحذ انفعاليته وتحرض مخيلته.

هناك وجه ثالث يتمثل في الهامش الداخلي للحرية الذي يتيحه التعبير التقليدي. وهو هامش قائم في بنيته ذاتها، ويتجسّد على أوضح ما يكون في المطالع الممهدة للمديح، حيث يمكن للشاعر أن يعبر عن بعض انفعالاته العاطفية أو آرائه الشخصية. ولكنه قائم أيضاً في ثنايا القصيدة، حيث يمكن له تلوين بعض قسماتها بالسمات الخاصة. إذ ينصرف الشاعر فيها إلى تأملات أو حِكم وآراء تتجسّد فيها المجاهدة أو المعاناة النفسية أو الفكرية الفردية. كما قد يتسرّب في صلب لغتها التعبيرية، حيث يمكنه استغلال الإمكانات المعجمية والتركيبية والأسلوبية دون أن يتعرض للتشدّد ذاته الذي يواجهه به إطار المديح في مستويات أخرى، مثل المعاني أو المضمون أو الإيقاع. . .

هكذا يثأر الشاعر لنفسه من شروط التكسب التي يخضع لها باحتراف الشعر الذي «يختاره». في هذا الاحتراف استغراق في الجمالية وسعي إلى الارتقاء في الإبداعية، بقدر ما فيه من تعويض عن أوجه الاستلاب التي يتعرَّض لها؛ إذ يصبح الاهتمام بهذا الشعر بحد ذاته معادلاً للاهتمام بموضوعه، إن لم يتجاوزه. وربما كان في نجاح الشاعر هنا، كمظهر من مظاهر الرد على ما يحدّه، تفسير لهذا الاهتمام اللاواعي العام بهذا الشعر، وهو اهتمام يضارع اهتمام المؤسسات السلطوية بنقل الخلفيّة الأيديولوجية التي يشحنها ويتناقض معها في آن.

قد يكون في درس نص المديح نفسه أفضل وسيلة للقبض على خصوصية هذا الوضع وخاصة على الجمالية والإبداعية التي تعطيه قيمته الفعلية (الشعرية). وضمن هذا المنظور نمضي في دراسة نص أبي تمام: «متى أنت عن ذهلية الحي ذاهل. . .».

(29) يدخل في هذا الإطار تتبع الآمدي لسرقات أبي تمام، واعتماد السرقة معياراً أساسياً من معايير الحكم على القيمة الفنية للأعمال الشعرية. .

إن أول ما يلفت انتباهنا في هذا النص قيام بنيته على منطق تقليدي شائع، ليس اعتماده هنا إلّا تأكيداً على الدور التقليدي المحافظ الذي يشغله ويساهم في تكريس أسسه. فالإشادة بمزايا الممدوح من علم وعدل وبعد نظر وكرم... ليست إلّا المقدمة الضرورية لطلب رعايته وماله، للاشتمال على حسناته. فيتشكل النص على أساس الغاية النفعية التي يهجس بها.

إلا أن هذه البنية العامة تتميّز هنا بخصوصية لا تخرجها عن المعهود، بل تكرس الأبعاد السلفية فيها، فيما هي تدمغها بفرادة المعالجة. إذ يشفع المنطق الطلبي المذكور معطيات وعناصر تدعمه وتؤيده. فالعلم والثقافة من صفات الممدوح، وإنما أيضاً من صفات الشاعر. فمعنى المديح هذا إذن عنصر مشترك بين الطرفين يميّزهما كنخبة إزاء جهل العامة. فإذا كان الجهلة والعامة يجتمعون بناء لما يميزهم، فالأجدر بالنخبة المثقفة أن تتعاون فيما بينها وتتحد. على هذا الأساس يدعو الشاعر الممدوح لتكوين هذا التجمع النخبوي ورعايته. يبرّر هذه الدعوة تحديداً ما يتمتع به الممدوح من مزايا ينصرف النص إلى إبرازها وتفصيلها، مولياً مزيّة العلم والمعرفة وحسن التدبير فيها اهتماماً بارزاً يتخطّى ما عداها. فإذا أضيف إلى ذلك كون الشاعر ـ كبقية المتكسبين ـ يحاول في شعره بلوغ المثال عبر إشادته بالممدوح، فإن طلبه يصبح إذّاك منطقياً ومعقولاً، ومقبولاً حكماً بناء لذلك من قبل الممدوح المذكور. إذ لما كان العنصر الثقافي ـ النفسي عنصراً مشتركاً بينهما، فإن الشاعر يرتكز عليه، بالإضافة إلى ما يتمتّع به الممدوح من صفات حميدة، راجياً إياه جعل العنصر الاقتصادي ـ الاجتماعي عنصراً مشتركاً يدعم السابق مشكّلاً سدى لحمته. فعظيم مثل الممدوح لا يمكنه إلّا أن يرعى أولئك العظماء الصغار دون سائر الناس وأن يخصهم بعطاياه فيما هم يخصونه بالتمجيد. والشاعر يؤدي بذلك الدور المزدوج الذي يفترضه المديح: تعظيم المخاطب للاستفادة من عطائه. ويبدو في طرحه مقنعاً إلى حد كبير. فدعوته الممدوح لتولي أمر العلماء ـ الأدباء ليست ناتجة في الحقيقة عن مقارنة يقيمها بين هؤلاء والعامة، وإنما هي صادرة عن الوضع الذي جعلهم فيه سلوك العامة حيث إنه حوّلهم إلى غرباء وهجناء بين هؤلاء. مما اقتضى إيجاد حل لهم يراه الشاعر في تجمّع خاص بهم، يريده راقياً مناسباً لهم؛ وهنا بالتحديد يأتي دور الممدوح كناظم وراعٍ للتجمع المطلوب.

لكن هذا المنطق محرج للممدوح بقدر ما هو معظّم له. فالدور الذي ينيطه به يستند إلى انتمائه إلى النخبة المثقفة، بحيث يبدو تخلفه عن الاستجابة لطلبه نكوصاً عن هذا الانتماء وخروجاً من هذه النخبة، ويصمه بالتالي بالتقصير وبالعجز الثقافي والإجتماعي ويحيله في أحسن الحالات إلى مثقف نكرة، مثله مثل أي مثقف آخر عاجز عن الاضطلاع بالدور

القيادي المطلوب؛ هذا إن لم يحله ـ في أسوأ الحالات ـ إلى عنصر ينتمي إلى العامة الجاهلة. هكذا يحمل النص في داخله جوابه على احتمالات موقف الممدوح منه بحيث تعطيه استجابته الكريمة استحقاقاً لمعاني المديح المعلنة فيه، بينما يرده عدم تجاوبه إلى التعريض، أو الهجاء المتضمن فيه.

على هذا النحو يبين النص في بنيته العامة ما يمكن اعتباره مدى نشاطية أو ديناميكية التكسُّب التي تشكله على هذا النحو المشار إليه في ظاهره كما في باطنه. وهي ديناميكية غير منفصلة عن النشاط الثقافي العام السائد آنذاك، والذي كان المعتزلة لولبه الأساسي. كما تقدم هذه البنية نموذجاً عن كيفية ابتلاع المؤسسة التقليدية للعناصر الجديدة الوافدة. فالقيم الجديدة التي تنشأ مع الحياة المتطورة (التجمع المهني أو الفكري... بما هو انقطاع عن عصبيات قبلية أو عرقية أو دينية...) والرؤية الفكروية التي تنتج عن غنى وتطور وتفاعل التيارات الثقافية والدينية والفكرية المختلفة، بدل أن تتيح إعادة نظر جذرية بالأوضاع القائمة، تنخرط فيها وتكرسها رغم ما يتراءى من محاولات مناورة تبقى في النهاية هامشية.

ثانياً: التشكُّل البنيوي/ بين الاتباع والابتداع:

رغم الخصوصية التي تتمتع بها البنية العامة للقصيدة لا يبدو التشكل الخاص الذي تتبدى فيه متميزاً عما ألفته قصائد المديح حتى ذلك التاريخ الذي جاءت فيه. فالشاعر يفتتح قصيدته بمطلع غزلي طللي قبل الانتقال إلى الإشادة بمزايا الممدوح المختلفة مضمِّناً إيّاها تطلعاته إلى الاستفادة منها، لينتهي إلى إعلان هذه التطلعات بشكل صريح ومباشر. كأن أبا تمام هنا يحوك القصيدة على نموذج قائم مسبقاً وجاهز، هو «نهج القصيدة» الذي أشرنا إليه أعلاه. بل كأن هذا الحوك يمضي بشكل ميكانيكي غير آبه حتى بإخفاء نموذجه الهيكلي أو تمويه نتوءاته البارزة، وإن كان يهتم بشكل خاص بالصياغة التعبيرية التي تقوم فيه، باعتبار أن إبداعيته الخاصة تتجلى في الزخرف الخاص الذي يكوّنه فيه، دون أن يستبعد مع ذلك اهتمامه بتضمينه موقفه المتميِّز الذي يحفظ له كرامته أو «ماء وجهه» إذا ما خانه الحظ ولم يحصل على «ماء الممدوح» أو درّه. فتتوزع القصيدة بناء لذلك في أقسام ثلاثة متتابعة بما يخدم الغرض المقصود منها على النحو التالي:

1 - مقدمة وجدانية في الطلل والغزل تؤديها الأبيات العشرة الأولى.

2 - تعظيم الممدوح والإشادة بصفاته الكريمة خاصة منها الأدبية والسياسية، مع التلميح إلى تطلعات الشاعر التكسبية، كما تعبّر عن ذلك الأبيات الستة والثلاثون التالية للمقدمة (من البيت 11 إلى البيت 46).

3 - خروج من المديح إلى الطلب المباشر، حيث يركِّز التعبير على محور العطاء دون أن يستبعد الشكوى التي تجهر بالاستعطاء، وذلك في الأبيات الأربعة عشرة الأخيرة.

بالإمكان ملاحظة كون بناء القصيدة على هذا النحو لا يفارق كثيراً بنيتها العامة، بل إنه، عدا المقدمة الغزلية التقليدية، يقيم نوعاً من التماثل مع هذه البنية. وهو، مع التزامه البناء المعهود في النهج التقليدي المتبع في تراكيب القصائد، يختزل ويهمل الموضوعات التي تصل بين المقدمة والموضوع المقصود. فلا تناول لصيد أو طرد، ولا لرحيل أو سفر... بل انتقال مباشر من الغزل إلى المدح بدون أي توسّط أو تمهيد.

في النص جملة من العلامات التي تميِّز هذه الأقسام الثلاثة عن بعضها على مستويات عدة وترفدها بالتالي بمشروعية متعددة الأوجه.

على المستوى اللغوي تعلن كنية الممدوح كلاً من القسم الثاني والقسم الثالث مميزة لهما في الوقت نفسه عن القسم الأول، كأن في هذا التمايز صورة عن ذاك القائم بين بناء القصيدة وبنيتها، بقدر ما فيه من إشارة إلى تمايز الموضوع المطروق في القسمين الموسومين بهذه الكنية عن ذاك المعالج في المقدمة. كما تدل السمة المشتركة بينهما على توافق وتكامل الطرح الدلالي القائم فيهما.

على المستوى النحوي يتأكد التوزيع المذكور من خلال اعتماد صيغة النداء في مطلع كل من القسمين الثاني والثالث، وفي نهاية هذا الأخير، واقتصارها على هذه المواضع الثلاثة في النص، فتقيم تمييزاً واضحاً بين الأقسام الثلاثة متطابقاً مع ذاك المشار إليه على المستوى الدلالي واللغوي مؤكدة خصوصية القسم الثالث (الاستعطائية)، حيث أن النداء يتفق والوظيفة الطلبية التي تقوم في خلفية اللغة الشعرية. وإذا كان الطابع الطلبي غير غائب عن مطلع القسم الأول (الاستفهامي)، فإن ذلك يحث على ترقب علاقة (طلبية) بين الأقسام الثلاثة، وبالتالي رؤية ذلك التواصل والتنامي الذي يمضي فيه النص ضمن وحدته الكلية.

على المستوى الأسلوبي، يبدو اللجوء إلى الطباق المعنوي لأول مرة في البيت الحادي عشر من النص إشارة للحد الفاصل بين ما قبله (القسم الأول)، حيث يسود الجناس بشكل بارز، وما بعده (القسمين الثاني والثالث) حيث يسيطر الطباق بقوة. وإذا كانت بعض أنواع الطباق قائمة في القسم الأول (بين الربوع والأغفال في البيت الثالث، والزاد والعفاة في البيت الخامس، والوحش والأوانس في البيت التاسع). وإذا كان القسمان الثاني والثالث لا يستبعدان الجناس نهائياً، فإن ذلك يؤكِّد، إلى جانب تمايز القسم الأول عمّا يليه، عدم انقطاعه الكامل عنه بل تواصل الطرفين في التمايز كما تبين أعلاه في المستويات السابقة.

أما التماثل القائم أسلوبياً بين القسمين الثاني والثالث، فيعبر عن التقارب الحاصل بينهما. ولما كان الثاني ينطلق من التناقض الذي يعبّر عنه الطباق المشار إليه سابقاً (في البيت الحادي عشر) والوارد في صيغة بيانيّة، وينطلق الثالث من التماثل الذي تدل عليه الصورة البيانية التي لا تستبعد في تراكيبها الطباق (في البيت السابع والأربعين)، فإن بالإمكان اعتبار ذلك مؤشراً على التمايز الحاصل في التقارب الذي يجمعهما، وبالتالي على الخط العام الذي تتجه فيه القصيدة.

على المستوى الإيقاعي يبدو البيت العاشر، وهو أول بيت في النص يأتي خالياً من الزحافات علامة إيقاعية فارقة بين ما قبله، كما انتهى إليه معه، وبين ما بعده، كما يبدأ مع البيت الذي يليه، محدداً بذلك نهاية القسم الأول ومميِّزاً له عما يليه. وإذا كان القسم الثاني معلناً في بيت يتميز إيقاعه عن كل ما سبقه (البيت الحادي عشر)، فإن ما يعلن القسم الثالث هو زوج من الأبيات المتطابقة والمتعاقبة مباشرة تختلف عن كل ما سبقه من أزواج على هذا النحو (في البيتين 47 و48). ومن الملاحظ أن القسم الثاني يبدأ بإيقاع ذي زحاف واحد (البيت 11)، وينتهي بآخر مماثل له عددياً (البيت 46). وهذا التماثل العددي قائم أيضاً بين البيت الأول فيه وما يليه (البيت 12 كما بينهما وبين البيت الأخير وما قبله (البيتان 45 و 44)، ويشير إلى الطابع الإيقاعي الغالب على هذا القسم، حيث يتقدم عدد الأبيات ذات الزحاف الواحد على ما عداها (وهي خمسة عشر بيتاً مقابل سبعة أبيات لتلك ذات الزحافين، وسبعة لتلك ذات الزحافات الثلاثة، وخمسة للأبيات الخالية من الزحافات، وبيتين في كل منهما أربعة زحافات). بينما يأتي تطابق البيتين 47 و48 وتماثلهما مع البيت الأخير (60) ليعلن حدود القسم الثالث والأخير، ويشير في الوقت نفسه، كما هو حال ما قبله إلى الطابع الإيقاعي الغالب إذ يتقدم عدد الأبيات ذات الزحافين ذاك الخاص بالأبيات ذات الإيقاع المخالف لذلك: (فهناك خمسة أبيات ذات زحافين مقابل أربعة ذات زحافات ثلاثة، وثلاثة ذات زحاف واحد، وبيتين أحدهما خال من الزحافات والآخر فيه أربعة زحافات). إلا أنّ هذه النظرة العامة تبقى أولية، ويبقى الوضع الإيقاعي للنص بحاجة، لكي يتبلور تشكله الفعلي، إلى تفحُّص توزيعاته التفصيلية في كل من هذه الأقسام، عبر الوحدات المختلفة التي تؤلفها الأبيات المتطابقة فيها بشكل خاص.

هذه الإشارات المتعددة على المستويات المختلفة تكرِّس التمايز وتوحي بالصلات القائمة بين الأقسام الثلاثة المكوِّنة للنص، مؤكِّدة وحدته وترابط عناصره التكوينية الأساسية في هيكلية عامة متماسكة، وتشكل معالم أساسيه في إضاءة التشكل البنيوي للقصيدة، تحديد وحداتها التركيبية من جهة، وعلاقات هذه الوحدات ببعضها من جهة ثانية. وستكون ملهمة

لنا في تناول هذه الوحدات وعلاقاتها في سعينا لتحليل النص في تفاصيله وعناصره التعبيرية المختلفة، من أجل تلمس مدى التكافؤ أو التعادل المتحقق فيه بين مستوياته المختلفة، لنلحظ في السياق التقليدي الذي يندرج فيه مدى الإبداعية الخاصة التي يتمتع بها.

ثالثاً: المقدمة الغزلية بين جمود التقليد وحيوية التعبير:

بناءً لما سبق توضيحه يتقدم النص في مقدمته مترسماً آثار الأقدمين، متابعاً ما كان قد أضحى تقليداً عتيقاً. فالشاعر يفتتح القصيدة بالغزل معبراً عن معاناته الخاصة في العشق، وعلاقته الوجدانية بالأطلال واصفاً هذه الأطلال وأحوالها وما طرأ عليها من تغيير في غياب أصحابها من رجال كرام وفرسان ومن نساء حسناوات، متوقفاً عند تجربته الغرامية بهن وعند جمالهن المتميز، منتهياً إلى تأمُّل في الحب والغرام.

عدا عن كون هذا التقديم لا يتصل ظاهرياً بالموضوع المقصود (المديح) موحياً بتفكك خارجي يصيب النص، فإنه يبدو، ظاهرياً كذلك، مفككاً إلى حد ما في بنائه التكويني، موحياً بتفكك داخلي يصيبه هو نفسه. ذلك خاصة لضعف تلاحم الأجزاء المؤلفة له والتي تتتابع وكأنها تتجاوز أو تتراصف دون روابط تشدها إلى بعضها البعض. كأن هناك اهتماماً محصوراً بالتعرض لهذه الأجزاء تثار تباعاً جرياً على المعهود دون جهد يذكر في الالتفات إلى ترابطها الكلي أو تماسكها الشامل في هيكلية متينة التناسق. إلاّ أن النظر في الأبيات العشرة الأولى يبين عن جملة من المتعارضات والمتماثلات تعطي لهذا التفكك الظاهري وحدة في خلفيتها الدلالية فتؤمن تلاحماً داخلياً، وتقوم بإداء الصلة بين المقدمة والموضوع كما سنرى، فتحقِّق تلاحماً خارجياً، نازعة بذلك عن التقديم الغزلي ـ الطللي ظاهرة التتالي الميكانيكي والتهاون بشأن تجاوزه كما بدا لأول وهلة.

فالسؤال الذي يفتتح القصيدة يعلن حباً ثابتاً وراسخاً يشغل العقل كما يشغل القلب، وبذلك يقيم تماثلاً بين متعارضين (العقل والقلب) حيث أن ذهلية الحي تشغلهما معاً. وهذا ما يؤكده البيت الثاني فيما يخص به المتعارضينْ (الدمع والصبر) من تماثل في تعرضهما معاً لمعاناة الطلول. ويبرز في هذه المعاناة تناقض بين الذات والخارج يؤازره تناقض آخر بين الماضي والحاضر. إلاّ أنّ التعبير لا يبرز التناقض بقدر ما يركز على التجانس.

على هذا الأساس من التماثل والتناقض يندرج القسم الأول كتعبير عن هذا الحب المستمر بأشكال متعددة. فتنهض مقابل الذات الآهلة الأطلال الدارسة، ومقابل الحضور الدائم الغياب الطارىء، ومقابل الماضي «الحضاري» الحاضر الطبيعي... وإلى جانب

العقل والقلب والدمع والصبر يقوم في الطبيعة تماثـل بين الـربوع والأغفـال، وفي «الصناعـة» ومؤداها الإنساني بين الخلاخل والوشح وبين الساق والخصر، كما ينهض تمـاثل بـين الطبيعـة «الخصبة» والإنسان (الكريم) وغزلان الطبيعة ونساء القبيلة. . . فإذا كـانت التناقضـات تقيم قـطيعة بـين الذات ومحيـطها، بـين الإنسان و(حضـارته)، والـطبيعة معـبّرة في ذلـك عن أزمـة شخصية واجتماعية، فإن التماثلات تشـير إلى تواصـل بين مختلف، وبـالتالي إلى تـداخل دلالي بـين العناصر المتبـاينة مكـوّنة مـواقع مشـتركة تخـرج هذه العنـاصر عن حـدودهـا المعهـودة إلى أبعاد أوسع وأعمق، تتجاوز فيها اختلافها وتبـاينها لتقيم معـالم جديـدة من الأجواء الـدلالية المشتركة يشـدد التعبير عليهـا أكثر من أي شيء آخـر. فهي لا تكتفي بجمع مـا يضمه مجـال دلالي واحد (الطبيعة أو الصناعة أو الإنسان)، بل إنها تجمع داخلهـا مجالـين دلاليين مختلفـين (الطبيعة والإنسان). إلّا أن النص لا يقيم مساواة بين العناصر التي يماثل بينها، بل يشـير إلى أن هذا التماثل، الذي لا يقضي على اختلافها وتمايزها، لا يحول كذلـك دون رؤية الـدور المتميِّز لأطراف فيها على أخرى. هكذا لا يحل خصب الـطبيعة مكـان كرم الغـائبين، بـل إن غياب هؤلاء هو الذي يسم حضوره. ولا يعوض جمـال البقر الـوحشي عن جمال النسـاء الغائبـات، ولا الرماح الخطية عن قدهن البارع الحسن، وذلك لتميزهن بالأنس واللطف عن تلك البقر، وبنضارتهن أو امتلائهن عن تلك الرماح، أي بالحياة عن هـذه الأخيرة وبـالبعد الإنسـاني عن تلك الأولى [30]. ربما كان هذا التمايز في التماثـل هو الـذي يحول دون الشـاعر والعـزاء. إذ لو كان بالإمكـان تجاوز التـمايز، وبـالتالي تحقيق المسـاواة، لأمكن استعـاضة طرف بآخر. وليس هـذا التـمايـز إلّا تمـايـز جمـال النسـاء عن أي جمـال آخـر (طبيـعي أو صنـاعي)، ومن مـظاهر هـذه السمة الخـاصة بـه أنـه يمضي إلى تحـويـل العنـاصر الأخـرى عن طبيعتهـا أو عن دورها إلى طبيعة أخرى أو دور آخر. هنـاك بالـطبع «آرام الخـدور» التي تدمـغ حيوان الـطبيعة بـالسمة الإنسـانية، وإنمـا هناك أيضـاً تلك الخلاخـل الـوشـح التي يخـرجهـا جمـال النساء من دورها الخاص بامتلاء الساق إلى دور آخر خاص بالرشـاقة أو ضمـور الخصر. وفي ذلك يتعدى المبالغة التقليدية إلى أبعاد دلالية جديدة يحددها السياق البنيوي للنص نفسه، ولم

(30) يذكر الآمدي في الموازنة. . . (ذكر سابقاً) أن أبا تمام أخطأ في قوله:

مـهـا الـوحش إلا أن هـاتـا أوانس قـنـا الخط إلا أن تـلك ذوابـل

مـوضحاً: «وإنمـا قيل للقنـا «ذوابل» للينهـا وتثنيهـا، فنفى ذلـك عن قـدود النسـاء التي من أكمـل صفـاتهـا التثني واللين والانعطاف. . .» (ص 140) وهو بذلك يبقى عند سطح التعبير، ومقياسه الأساسي في الحكم مرجعيتان: واقعية من ناحية (وضع المرأة في الواقع. . .) وتراثية من ناحية ثانيـة (الوصف السـائد لهـا في الشعر. . .). بيد أن الرجوع إلى المعنى المعجمي لـ «ذوابـل» يسمح للبـاحث أن يستدل على المقصود من استعماله من قبل الشاعر، والدلالة العميقة التي يؤديها ضمن السياق الذي يرد فيه وجملة علاقاته. . .

يكن هـذا أو ذاك ليتم لولا ذلـك الحسن المتميز والمتجـاوز لكليهما[31]. وهـذا ما يفسر إشـارة

(31) يورد الآمدي في المرجع السابق ما يلي: «وأنكر أبو العباس على أبي تمام قوله:

مـن الهـيـف لـو أن الخلاخل صـوِّرت لهـا وشحـاً جـالت عـليهـا الخـلاخـل

ولم يذكر موضع العيب فيه، ولا أراه علمه، و[أنا أذكره وألخصه فأقول: إن] هذا الـذي وصفه أبـو تمام ضد ما نطقت به العرب، وهو أقبح ما وصفت بـه النساء؛ لأن من شأن الخلاخيـل والبُرين أن تـوصف بأنها تعضّ في الأعضاء والسواعد، وتضيق في الأسوق، فإذا جعـل خلاخيلهـا وشحاً تجـول عليها فقـد أخطأ الوصف؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال ـ الذي من شأنه أن يعض بالسـاق ـ وشاحـاً جائـلاً على جسدها؛ لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة بـه، فتطرحـه على عـاتقها، فيستبـطن الصدر والبـطن، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العَجزُ، ويلتقي طرفـاه على الكشح الأيسر؛ فيكون منهـا في موضع حمائل السيف من الرجل، وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز أن يوصف بالسعة والطول، ليدل على تمام المرأة وطولها، ويكـون ذلك لائقـاً بتشبيه النسـاء في البيت الثاني بقنـا الخط، وإنما يـوصف الوشاح بالقلق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر؛ لأنـه يقلـق هناك إذا كـان الخصر دقيقاً، والبـطن ضامراً، بل حركته تدل على ضُمر البطن أكثر، وليس طوله في نفسه مما يدل على امتـلاء ولا خمص، وإذا كان الخلخال ـ وهو الحلقة المستديرة المعروف قدرها ـ وشاحـاً للمرأة فإنه يـأخذ أعـلى جسدهـا كله، وإذا كانت كذلـك فقد مُسخت إلى غـاية القمـاءة والصغر، وصـارت في هيئة الجعـل. . .» (ص 131 - 132).

ونلحظ بوضوح هنا المرجعية الواقعية للناقد الذي لا يتأخر عن إعلانها واضحة في قـوله: «. . . وكـل ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألْـوط بالنفس، وأحـلى في السمع [وأولى بـالاستجادة]» (ص 140)؛ وهـو يتبعها بمرجعيته التراثية حين يتابع قوله السابق: «. . . وقد تصف العرب الخصر بـالـدقة، ولكن تعـطي كل جزء من الجسد قسطه من الوصف» (ص 132) مضيفاً: «ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف وطي الكشح ودقة الخصر إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب [فيه] الامتلاء والري». (ص 133).

إلا أن الطريف في الأمر أن المرجعية الأخيرة تحفل بتعابير مماثلة لما يأخذه الآمدي على أبي تمام، ولكنه مـع ذلك يستحسنها بعد استقباحه قول الشاعر المذكور، إذ يقول: «وقد يبالغ الشاعر في أشياء حتى يخرج منها إلى المحال، ويخرج بعضها مخرج النادر، فيستحسن ولا يستقبح، نحو قول الشاعر:

مـن رأى مـثـل حـبَّـتي تـشـبـه الـبـدر إذ بـدا
يـدخـل الـيـوم خصرهـا ثـم أردافـهـا غـدا

ومثل هذا كثير. . .» (ص 138) كقول النابغة:

إذا ارتـعـشـت خـاف الجبـان رعـاشـهـا ومـن يـتـعـلق حـيـث عُـلِّق يـفـرق

وأبي العتاهية:

ومـخـصَّـرات زرنـنـا بـعـد الهُـدُوّ مـن الخـدور
نُـفُـج روادفـهـن يـلبـسـن الخـواتـم في الخـصـور

واضح أن المزاجية وحدها هي التي تسمح للآمدي رفض واستقباح قول أبي تمام وقبول استحسان قول أبي العتاهية ومن قبله. وإذا كان المرزوقي قـد رد على الآمـدي في عملية مـركبة في تـأويل لغـوي وإسناد شعري ليؤكد أن المقصود بالوشاح مقره ومنتهـاه أو وسط صاحبه، وليس هـو بذاته، فإنه مع ذلـك يبقى في المـرجعية المزدوجة نفسهـا التي اعتمدهـا الآمدي، ولا يغـادر الوجـه السطحي للتعبير. ولم تكن هذه المرجعية ولا الطريقة الانتقائية الاجتزائية في معالجة هذا التعبير خارج سياقه لتتيح مغادرة كهذه.

الشاعر إلى إضلاله العزاء، وهو يفسر في الوقت نفسه حديثه عن خلس الهوى. فحسن من هذا النوع الساحر لا يمكن له إلاَّ أن يكون صاعق الإغراء والتوليع، أو أنه لا يمكن لمن أحبّه أن يأتيه إلا خفية واستراقاً، بقدر ما يستحيل على من يقع في غرامه الصبر والعزاء. لذلك ينتهي إلى ذلك الرأي الذي يحمل في صيغة التأمل التي يأتي فيها انطلاقاً من واقع هذا الغرام تمنياً واضحاً بالتمتع المديد الذي لا ينغصه كشف أو افتضاح.

أخيراً، ليس التماثل إلاَّ صيغة من صيغ الإخلاص والوفاء، لأنه يلحق المختلف بالمتطابق الذي يؤكدهما أكثر مما يلحقه بالمتناقض، ويكون التميُّز الذي ينتهي إليه القسم الأول متفقاً مع الرغبة والغرام بالطبع، ولكنه يشكل أيضاً نوعاً من الاستجابة للوفاء والثبات في الحب الذي يعلنه البيت الأول. على هذا النحو يأتي البيت العاشر نوعاً من جواب على السؤال المطروح في البيت الأول أو نوعاً من تجاوز له. فالوصل الذي يتطلع إليه يجعل ذلك السؤال غير ذي موضوع، فلا معنى في الحضور وفي تلبية الرغبة للحديث عن النسيان أو السلوان الذي يتراءى في ظل الانقطاع والغياب.

يمضي هذا التفاعل الخاص بين المتعارضات والمتناقضات والمتماثلات إذن في لملمة القسم الأول وحبك وحدته التعبيرية، حيث يتوزع إلى تعبير انفعالي عن الذات في الحب وما يرتبط به من طلل يثير شجناً لا يمكن رده (في البيتين الأولين)، وإلى توقف عند هذا الطلل يصف ما آل إليه حاله إذ تركه أصحابه (في الأبيات الأربعة التالية)، فانصراف إلى وصف النساء اللواتي رحلن وخلفن في نفس الشاعر الأسى العميق مبيناً حسنهن المتميز (في الأبيات الثلاثة اللاحقة) قبل أن ينتهي من ذكر الهوى إلى تأمل وإبداء رأيه الخاص فيه (في البيت العاشر). فتكتمل الوحدة التعبيرية في تماسك مستقل يعتمد التوازن بين أجزائه المكونة، حيث تشكل الانفعالية الذاتية إطاره (في البيتين الأولين وفي البيت العاشر) ويتوزع الطلل والنساء ضمنه على تداخل واضح يؤديه ذكر الجمال (في البيت السادس). لكن الإطار نفسه ليس منفصلاً عن متضمنه حيث إن الأطلال قائمة عبر فعاليتها الذاتية في البيت الثاني. هكذا تبدو هذه الأجزاء المختلفة المكونة للقسم الأول متداخلة متلاحمة بمتانة تؤدي من خلالها متانة التركيب ووحدة القسم وتماسكه. وتبدو مرتكزة إلى توالد متتابع يمضي من الحاضر المتجه إلى المستقبل نحو الماضي ليعود فيتصل بالمستقبل مجدداً، وعند هذا المستقبل بالذات يلتقي الوفاء (البيت الأول) بالتمني (البيت العاشر).

في هذا التوحيد المتوازن يشكل الجناس على المستوى الأسلوبي العلامة الفارقة في الصور البيانية المختلفة القائمة. وهي علامة تلائم في جمعها الشكلي للمفارقات الصيغة الدلالية التي

تجمع المختلف والمتعارض في المتماثل، وتمنع بالتالي سيطرة المتناقض. لكن الجناس أيضاً هو هذه الميزة الخاصة للتعبير الشعري الذي ينتظم في الهيكلية والبنائية القديمتين. في هذا التمايز خصوصية للتعبير، وتميز له يعطيه قيمة إضافية بقدر ما يدخل من تعقيد، من صعوبة جديدة، من جهد أكبر، وجمالية تتجاوز المعهود بالإضافة لا بالنقض. والجناس هو الذي يتيح الانتقال من الظاهر إلى الباطن، من المعنى القريب إلى البعيد. ما يبدو مفارقاً ومنقطعاً عن موضوع المديح ظاهراً يضحي باطناً ـ عن طريق الجناس ـ قريباً منه ومتصلاً به كما سنرى. وهو جناس لا يدخل تعقيداً جديداً في الصورة (قديمة أو حديثة) وحسب ـ وهو على هذا النحو فقط يثير تحدياً صعباً بحد ذاته ـ وإنما أيضاً يجمع أحياناً بين الصور والتعابير المختلفة. فالمفارقة لا تأتي فقط على سبيل المثال بين ذهلية وذاهل وإنما أيضاً بين ذاهل وآهل، ليجتمع في التعبير القائم في البيت (الأول) بأكمله نمط «جديد» ـ غير مألوف من القول حتى حينه ـ ينهض من هيكل قديم ومتوارث من الافتتاحيات المعهودة. فإذا اجتمع لفظان متباعدا الدلالة في جناس مكون لصورة بيانية في شطر من البيت (الثاني) يقابل مثيلاً له في الشطر الآخر، يبلغ اللامألوف أو الغرابة حد الاستهجان والاختلاف في الفهم كما في الحكم... كأن جهد الإبداعية الشعرية في هذا العمل التقليدي هو بلوغ التمييز في الصور عبر نقلها من المألوف إلى اللامألوف، فيمضي التعبير من المعهود في البكاء إلى التمثيل بالصبر ليس من الحسي إلى المجرد وحسب، بل ومن التجسيم إلى التشخيص في الوقت نفسه (البيت الثاني)، ومن المعروف في الاندثار والعفاء إلى التذكُّر والتواصل (البيت الثالث)، ومن المعقول في الهم كما في الهجس إلى تصوُّر يجمع الحسي إلى الإنساني (في البيتين السابع والأول)، ومن الشائع في الغزلان الرشيقة والبقر الوحشية والرماح الذابلة إلى فرادة تغذيها مبالغة متطرفة... كأن هم النشاط البلاغي هنا تجاوز سابقيه انطلاقاً مما بلغوه... إنما التفرّد المتميّز حقاً هو في جمع الأضداد في هذه الصور البيانية المختلفة، لتؤلف فيما بينها أجواء وحالات أكثر مما تؤدي معاني أو دلالات محددة ونهائية. فيتجاوز الحضور والغياب (في البيتين الأول والثاني)، والعفاء والازدهار (الثالث والرابع)، وغياب الكرم وحلول الخصب (الثالث والرابع، والخامس والسادس)، والرقة والغلظة (الثامن)، والوحشية والإنسية كما الصلابة والطراوة (التاسع)، بل تتداخل في ظلال من غلالات الرؤى، وليس في خطوط واضحة وقاطعة الحدود الدلالية. وتأتي اللغة المعتمدة لأدائها إلى جانب ما يحل في صلبها من جناس خاصة وما يتردد من طباق أو تكرار، كأنها تستجيب لترادف صواتي أكثر من اهتمامها بتمثيل فكرة أو معنى. بل كأن المعنى المتمثل في الصورة البيانية محكوم بتوالده من الحركة الإيقاعية النظمية التي تساهم أصوات الحروف فيها. على هذا النحو يرجح مجيء ذاهل مع ذهلية، وتطل مع الطلول، وتمثل مع المواثل والربيع مع الربوع والغافل مع الأغفال... إلخ، ليبلغ التعبير في هذه

الأجواء الإيحائية مستوى متميزاً من الاتقان يطرح إشكالية فهم الدارسين له، بقدر ما يشكلَ تفوُّقاً على الأقران والمنافسين في ميدان التكسُّب الذي لا يرحم.

ضمن هذا المنظور يصبح التوزيع الداخلي الذي لاحظناه أعلاه لهذا القسم تعبيراً عن فهم له لا يستبعد فهماً آخر، ليس من الضروري أن يكون مطابقاً له أو حتى قريباً منه، إذ يكاد كل بيت من الأبيات العشرة الخاصة بالقسم المذكور يحتمل أكثر من معنى(32) . . .

على المستوى الإيقاعي العروضي يتقدم القسم الأول كوحدة متميزة قوامها الأبيات المتطابقة والمتماثلة فيه. إذ تشكل الأبيات الأربعة الأولى مجموعة من الأبيات المتطابقة يليها بيتان متماثلان في عدد زحافاتها، ثم أربعة أبيات أخرى مختلفة الإيقاع. مما يتيح رؤية توازن عام في المجموع العام للأبيات يشكل البيتان المتماثلان وسطه، وتشغل كل من الأبيات الأولى والأخيرة جهة مقابلة للأخرى، تتجانس الأولى منها في التطابق (بين البيتين الأولين ثم بين الثالث والرابع) والأخيرة في التناقص (من الزحافات الثلاثة في البيت السابع إلى انعدام الزحافات في العاشر تباعاً وبالتدريج). إلاَّ أن القسم الأول يتمتع عروضياً، بالإضافة إلى وحدته الإيقاعية العامة، بمزايا داخلية ليست منعدمة الصلة بتشكله الدلالي. فالتطابق الإيقاعي القائم بين البيت الأول والثاني يشير إلى تميُّزهما في وحدة مستقلة، فيما يعلن التطابق

---

(32) فالبيت الأول عى سبيل المثال يتضمن إلى جانب التباس معنى بعض المفردات التي يشير إليها التبريزي في شرحه للقصيدة (راجع ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ذكر سابقاً، ص 112) صيغة استفهامية قد تكون استنكارية كما قد تكون توكيدية. وعدا الوجهين المتعارضين اللذين يحتملهما «تمثل» في البيت الثاني (إذ يؤدي الظهور والانتصاب كما الزوال والدروس) هناك معنى ثالث يقدمه المرزوقي ـ وهو العقاب الشديد ـ (انظر المرجع السابق ص 113)، كما لا يبدو أن اعتماد أحدها لا يؤثر على التعبير القائم في الشطر الأول من البيت نفسه. ويكاد الأمر يستمر على هذا النحو حتى البيت العاشر ـ وكنا قد أشرنا سابقاً إلى الجدل حول البيت الثامن والرأي المختلف بصدد البيت التاسع ـ حيث يمكن اعتبار التعبير الوارد بعد الجملة الأولى (هوى كان خلساً) مماثلاً، مؤكداً لها و«خامل» فيه يدل على الخفي والسري، أو مختلفاً، مناقضاً لها، و«خامل» بالتالي يدل على خمود وضعف؛ كما قد يدل «خامل» على انعدام النباهة فلا يضطر من يأتيه إلى العجلة. . . الخ.

إن إعادة النظر بمعاني المفردات والأبيات تؤدي إلى إعادة نظر في التوزيع الدلالي الذي تتشكل فيه وحداتها، وتفترض بالتالي البحث في النص عن متقابلات على المستويات الأخرى تقيم توازناً وتعادلاً أو تكافؤاً فيما بينها جميعاً. فعلى سبيل المثال يمكن النظر إلى القسم الأول في توزيع رباعي آخر يضم في جزئه الأول البيت الأول وحده، وفي الثاني الأبيات الأربعة اللاحقة، وفي الثالث الأربعة التي تليها، وفي الرابع البيت الأخير أو العاشر، حيث تتحدد المحاور الدلالية تباعاً بالذات، فالأطلال، فالراحلين أو الغائبين، فالهوى إلخ.

الثاني بين الثالث والرابع وحدة ثانية تتألف منها ومن البيتين اللاحقين والماثلين لهما في عدد الجوازات. ورغم أن الأبيات اللاحقة تأتي متمايزة لا تطابق أو تماثل فيها، فإنها تمضي متناقصة في عدد زحافاتها ليتميَّز الأخير بينها (العاشر) بوضوح في خلوّه من أي زحاف، معلناً في تمايزه الجزء الرابع الذي يختص به وحدود الثالث السابق عليه والمحصور بينه وبين الثاني في الوقت نفسه. ومن الواضح أن التطابق القائم في الجزء الأول أو الوحدة الأولى يتفق مع الوضع الدلالي الذي تشكل المعاناة المحيقة بالذات محوره، وأن التمايز في الجزء الثاني بين المتطابق والمتماثل يتفق مع تمايز التعبير عن الأطلال في وضعها الراهن (في البيتين 3 و 4) وعن مغادرة ساكنيها لها ورحيلهم عنها (في الخامس والسادس). كما أن تميز الجزء الثالث على النحو المذكور أعلاه عن بقية الأجزاء يؤكد تميزه الدلالي، فهو الجزء الخاص بالضياع والفراق والتشتُّت، وإنما أيضاً الجزء الذي يعتمد الاختلاف والتمايز والتخطي. وربما كان غياب التطابق عنه تعبيراً عن غياب التوازن العقلاني وعن الضلال الذي أحاق بالمتكلم (المخاطب)، بقدر ما يشير التناقص المتصاعد في عدد زحافات الأبيات تباعاً إلى وجهة إيقاعية تبلغ غايتها في البيت التالي، فتؤدي على المستوى الإيقاعي الترابط القائم على المستوى الدلالي بين الجزئين. وكأن البيت الأخير (العاشر) في مجيئه كاملاً يعلن اكتمال القسم الأول بأكمله، متلائماً في ذلك مع أداء المعنى فيه، حيث إنه يعلن على المستوى الدلالي عن اكتمال القول فيه، باعتباره مجسداً لزبدة القول في هذا القسم والأساس الذي ينهض عليه.

هكذا تلتحم الأجزاء المكونة للمقدمة في وحدة مترابطة في خلفيتها الدلالية كما في صيغتها التعبيرية الأسلوبية والإيقاعية على حد رفيع من التوازن والتلاؤم. ويكاد استعمال الضمائر ـ على المستوى النحوي ـ أن يأتي مؤكداً له ورافعاً إياه إلى حدٍّ متقدّم من التكافؤ أو التعادل البنيوي. فإذ ينطلق الجزء الأول من ضمير المخاطب المفرد المذكر العاقل المنفصل («أنت») ثم المتصل (في «قلبك») يأتي الجزء الثاني مع أول ضمير يليه وهو ضمير الغائب لجمع المؤنث غير العاقل المتصل (في «ذيلها»)، وينتهي بضمير جمع العاقل المذكر المتصل (في «فيهم»)، ويكون ظهور ضمير المخاطب المفرد المذكر العاقل ـ المتصل على صيغتين (في «أضللت» وفي «بعقلك») ـ مجدِّداً علامة على بدء الجزء الثالث ليتداخل في بيتيه الباقيين ضميرا جمع المؤنث للعاقل وغير العاقل (في «ولها» و«عليها» وفي «صيرت»). بينما يتقدم ضمير جديد في الجزء الرابع هو ضمير الغائب المفرد المذكر لغير العاقل ـ المجرد، مضمراً ومتصلاً ومنفصلاً إلى جانب ضمير المخاطب المفرد المذكر العاقل المتصل.

إذا كانت العلاقة بين الإنشاء (الوارد في البيت الأول) والخبر (الذي يعم بقية الأبيات

الأخرى من الثاني إلى العاشر) لا تتيح، من هذه الزاوية، رؤية تطابق المستوى النحوي مع بقية المستويات، فإن زاوية أخرى في النظر قد تتيح بلوغ مثل هذا التطابق. فالبيت الثالث يحمل صيغة النفي التي تميز البيتين السابقين عما يليهما جاعلة إيّاهما في جزء خاص (أول) ينتهي إلى اعتماد صيغة الفعل المضارع، بحيث أن عودة هذه الصيغة بالذات في البيت السادس تشكّل علامة نحوية على نهاية الجزء الثاني. وفي حين يبدأ البيت السابع باعتماد صيغة الفعل الماضي، فإن غياب الجملة الفعلية في البيت التاسع يُقيم فاصلاً بين هذه الأبيات الثلاثة (من السابع إلى التاسع) لتشكّل الجزء الثالث، وبين البيت الأخير (العاشر) الذي يستعيد صيغة الفعل الماضي مجدّداً ليشكل الجزء الرابع. وذلك كله في تشكّل عام يميل إلى التلاؤم مع التشكل الدلالي والإيقاعي والأسلوبي الملاحظ آنفاً.

لا يصعب علينا أن نجد في الخلفية الدلالية لهذا القسم ما يمهد فعلاً للمديح ويستدعيه. فإذا كانت التعارضات تعبيراً عن الانقطاع الحاصل، كما عن الانقلاب الحادث، وبالتالي عن المعاناة الشخصية العميقة المتصلة بذلك، فإنها تصبح بذلك أيضاً تعبيراً عن الشكوى بما تتضمنه هذه الشكوى من تطلع إلى المعالجة والرعاية. وإذا كانت التماثلات تعبيراً عن التوافق والتجانس، عن تواصل ما بين المتفارقات، وبالتالي عن نزوع نحو ثبات ما في العلاقات والصلات، فإنها تصبح كذلك بدورها تعبيراً عن الوفاء والإخلاص، وفاء وإخلاص لا يستبعدان التلميح إلى طمأنة المستمع وتأكيد الصدق وإيحاء الثقة. إن التحام التعارض والتماثل في التعبير قد يكون إشارة دلالة ضمنية على التحام الصدق الموحى به بالرعاية المرغوب بها، كما يلتحم التمني بالشكوى في البيت العاشر والبيتين الأولين. هكذا تكون المقدمة الغزلية، فيما هي تعبير عن علاقة غرامية بالمرأة، تلميحاً قوياً إلى علاقة تكسبية بالممدوح، مما يخفف كثيراً من حدة الانتقال المفاجىء من الغزل إلى المديح، إن لم يجعله يسيراً ولطيفاً.

إنما يجدر الإلماع هنا إلى أن التلميح لا يقتصر على هذا الجانب «الشخصي»، فهناك أيضاً في الخلفية الدلالية للمقدمة إثارة لموضوع الكرم والعطاء، من خلال تعرض الشاعر لكرم الجماعة التي تنتمي إليها المرأة المعشوقة. بحيث يرتبط غياب هذه بغياب تلك ومعها الكرم نفسه ويكون التطلع إلى حضورها غير منفصل عن حضور تلك الجماعة وكرمها. وتأتي الإشارة إلى العطاء الطبيعي السخي كنوع من التماثل بين ما يجري في الطبيعة وما يتم في العلاقات الإنسانية. لكن الكرم الإنساني ـ كما هو حال الجمال الإنساني ـ أرقى من الطبيعي وأجمل. ضمن هذا المنظور يكون التعرّض له دخولاً مباشراً ـ وإنما رهيفاً ـ في موضوع المديح بقدر

ما يعتبر إثارة الكرم إثارة لأريحية الممدوح ودعوة لـه كي يعوض عـلى الشاعـر غيابـه، بل كي يتجاوزه بكرم أعظم وأجل.

تجتمـع إذن الخلفية الـدلالية من إعـلان الإخلاص وتمني الـوصل، أو تـأكيد الصـدق والتطلع إلى الرعاية، كأنها تكوين في البعد الدلالي للصيغة التماثلية الغالبـة على التعبـير وعلى توزيعه المتوازن. وتصبح المقدمة استدراجاً لثقة الممدوح بالشاعر واستدراراً لعطفه وعطائه في الوقت نفسه. إنها بناء لذلك بدء المديح. كـأن اعتماد ضمير المخاطب فيها للتعبير عن الذات دلالة لغوية ـ نحوية ـ أسلوبية على هذا التماثل الدلالي المقصود بين الغزل والمديح. وعلى هذا النحو يلتحم القسم الأول بمايليه بقدر ما يمهِّد لـه ويستدعيـه ضمنياً، وإنما خاصـة بقدر مـا يقوم بينهما من تماثل بنيوي قوي وإن بقي خفياً أو مموَّهاً.

رابعاً: جهد المديح / خصوصية الاجتهاد في الإرضاء:

يبـدو النداء الـذي يفتتح قسم المـديح (الثـاني: من البيت 11إلى 46) أكثرمن التفـات (حسن) إلى الممدوح، يعبر في مجيئه مباشرة بعد المقدمـة الغزليـة عن لهفة في بلوغ المـوضوع. قد يشكل على هذا النحـو ـ بعد الانـذهال في الحب وضـلاله ـ استغـاثة يتـوقع الشـاعر من ورائها خلاصاً من معاناته التي شكا منها. إنما هو كذلك استعادة للعقل وخروج من العاطفـة الولهى، مهد له ذلك انتهاء المقدمة إلى التأمل. إنما على خلاف موضوع التـأمل هـذا (أحسن الهوى) الذي يغلب عليه الطابع الشخصي والانفعالي، يأتي موضوع التأمـل هنا محـوره العقل (العلم والجهـل) الذي يغلب عليـه الطابـع الاجتماعي والـواقعي. فكأن استحضـار الممدوح بالنداء يغير معطيات التعبير الظاهرة، ويستبدل موضوعاً بآخر ورأياً بغيره. غير أنه لا يستبعد الشكوى بدوره، فهو ليس معاينة موضوعية متجـردة، بل إن لـه غايـة محددة كـما ستدل عـلى ذلك متابعة هذا الانصراف إلى الممدوح المخاطب.

هكذا تبدو مفارقة القسم الثاني للأول قـائمة عـلى قاعـدة الاختلاف والتـماثل. فهنـاك اختـلاف ظاهـر في المضمون عـبر الانتقال من الغـزل إلى المديـح، وفي التعبير النحـوي عـبر الانتقال من المخاطب ـ المتكلم إلى المخاطب ـ السامـع، وفي التعبير الأسلوبي عبـر الانعطاف البارز نحو اعتماد الطباق (الجهالة الولود مقابل العلم الحـائل) الذي يصبح العلامة الأسلوبية المميـزة لهذا القسم (الثـاني) لغلبته فيـه، وفي الإيقاع الـذي يعلن في البيت الأول منه (البيت 11) اتجاهـاً جديداً مختلفاً عمَّا عـرفه القسم السـابق (الأول). في هذا الاتجـاه الجديـد يغلب التـطابق بين الأبيـات بوضـوح إزاء غلبة الاختـلاف بينها في القسم الأول [33]. كـما أن هناك

---

(33) يضم القسم الثاني 12 وحدة إيقاعية متميزة نسبة الـوحدات المتـطابقة عـلى تلك غير المتـطابقة 3/9 أو 1/3 =

تماثلاً بين القسمين متضمناً في هذه المستويات المختلفة، بقدر ما يتداخل الغزل والمديح فيكون الأول توطئة للثاني واندراجاً فيه، ويكون الثاني غزلاً بالممدوح وتعبيراً عن العلاقة الخاصة التي تربط الشاعر به، وبقدر ما يتم في كلا القسمين من استعمال لضمير المخاطب العام المبهم، وبقدر ما يقوم في الثاني من جناس غالب في الأول، وفي هذا من طباق غالب في الثاني، وبقدر ما يستعيد الثاني في متطابقاته العروضية وحدات الأول الإيقاعية متطابقة أو مفردة، فيتشكّل من ذلك كله تواصل وتداخل هو ميزة أساسية من ميزات خصوصية هذا المديح، وخصوصية محاولته الإبداعية في آن.

بيد أن هذا المديح لا يساق كيفما اتفق. فالكلام هنا أبعد ما يكون عن إلقائه على عواهنه، محسوب بدقة الحساب المفترض في عملية التبادل التي يخضع لها. والنظر في المستوى الدلالي فيه يتيح تبين أجزاء أربعة مكوِّنة له:

الأول: دعوة الممدوح إلى رعاية الأدباء (من البيت 11 إلى 16).

الثاني: إشادة بفضائله، خاصة بما يتعلق منها بحماية الخلافة (من البيت 17 إلى 29).

الثالث: تعظيم موقعه الأدبي والفكري كما يتجسد في الكتابة خاصة (من البيت 30 إلى 39).

الرابع: تقريظ مزاياه التي يطغى الكرم فيها على ما عداه (من البيت 40 إلى 46).

إذا كان القسم الثاني يتصل عبر المفارقة القائمة على الاختلاف والتماثل بالقسم الأول كما ألمحنا، فإن أجزاءه الداخلية أبعد ما تكون عن التفكُّك، رغم ما قد يوحي مظهرها بذلك للوهلة الأولى. فهي تتمتع بتماسك في البناء تتواصل خلاله في وحدة تشبكها ببعضها البعض، إذ تمضي متلاحمة متدافعة في تأكيدها جميعاً لعظمة الممدوح التي تتجسد هنا رياسة اجتماعية وأدبية وأخلاقية، يصعب إخفاء غايتها والهدف المرجو منها، وهو استجداء عطف الممدوح وعطائه كما يعلن القسم الثالث ذلك سافراً بعدها. فدعوة الممدوح إلى احتضان ورعاية أهل العلم (في الجزء الأول) ذات العلاقة الحميمة بالقسم الأول كما أشرنا، تجد تبريرها في الصفات ـ المزايا التي يتمتع بها الممدوح. فموقعه بالنسبة للخلافة وقدرته العالية على القيام بأعبائها يجعله في المركز الأرقى الذي يفسِّر ويبرِّر التوجُّه إليه (في الجزء

= ونسبتها في المجموع 12/9 أو 4/3، أما نسبة الأبيات المتطابقة فيما بينها على تلك غير المتطابقة فهو 3/33 أو 1/11؛ يقابلها في القسم الأول ثماني وحدات بينها وحدتان فقط متطابقتان، مما يجعل نسبتها إلى غير المتطابقة 6/2 أو 3/1 وللمجموع 8/2 أو 4/1، أما نسبة الأبيات المتطابقة إلى غير المتطابقة فهي 6/4 أو 3/2.

الثـاني) كما أن دوره الأدبي المتميز يؤهله لأن ينهض بمهمة كالتي يدعو إليها الشاعر (في الجـزء الثـالث) مثله مثل بقية المزايا الأخرى وخاصة الكرم (في الجزء الـرابع). هـذا الكرم هـو «بيت القصيد» إذ لا يوضح أبعاد الاحتضـان المطلوب وحسب، وإنمـا يعين كـذلك وجهـة وغرض المديح بأكمله. على هذا النحو ينكفىء المعنى الذي ينتهي إليه المديح في هذا القسم على ذاك الذي بدأ به ليضيئه ويوضح حقيقة أبعاده والقصد المتوخى منه، وبالتـالي ما يستتبعـه أو يبرره ويستند إليه، وبذلك يعرف القسم الثاني تكتلاً ووحدة تعطيه كامل استقلاله وتميُّزه عما سبقـه وعما يليه.

لا يلملـم الكرم أجزاء القسم الثاني على النحـو المبين من التكتُّـل بشكل منفصـل عن سياقه، إذ يبدو كذلك عنصر لحمة أيضاً بينه وبين ما قبله ومـا بعده. فهـو يصل هـذا القسم بالغياب الذي شكل أساس الشكوى في القسم الأول، متمثِّلاً بالكرم الذي عفت منه الطلول الدارسة والذي كان سبب خرابها. وهو يشدّه أيضـاً وبوضـوح أقوى آصرة إلى القسم الثالث الذي يعتمده ركيزة انطلاق لتجاوز أزمته وصوغ تطلعاته الطلبية. فيتأكد بذلك التحـام مجمل أقسام النص الثلاثة ببعضها في حركة واضحـة الاتجاه والمحـور، رغم الصيغ والتـلاوين التي تتخذها، يشير إليها منطق دلالي ضمني غير ذلـك المنطق الـظاهر، وهـو منطق يعتمـد بشكل خاص على التناقض والاختلاف والتـماثل في تجسيـد رؤيته العـامة كـما شكله التعبيري، عـلى غلبة واضحة لهذا الأخير كما يتراءى في توزيع النص الكلي من ناحية، وكما يـظهر في تفـاصيل تـركيب أقسامـه من ناحيـة ثانيـة. فإذا كـان التناقض حـاضراً، بل هـو مكوِّن لإطـار التعبير وقاعدته هنا، كما تدل على ذلك الطباقات المعتمدة، فإن التماثـل هو المقصـود، بل هـو سبيل تجاوزه، كما تشير إلى ذلك الصيـغ البيانيـة المختلفة. وستكـون لنا عـودة إلى ذلك من خـلال مقاربتنا لأجزاء هذا القسم بالتفصيل.

١ ـ الرياسة رعاية:

يمكن اختزال معنى المديـح القائـم في الجزء الأول من القسم الثاني إلى كـون الممدوح يتمتع بمؤهلات علمية عالية، تبرِّر للشاعر أن يدعوه إلى احتضان الأدباء وصونهم عن العامـة المجتمعين على الجهل.

ليس في هـذا المعنى جدة أو طـرافة، خـاصة إذا كـان الممدوح من الأدبـاء، إذ تقتضي أصول المديـح المعهودة الانـطلاق من موقـع الممدوح الشخصي والاجتـماعي لاستيحاء معـاني المديح والمبالغة فيها تعظيماً وتبجيلاً. إلاَّ أن تقصي التعبير فيه يبدي عن تميز وفـرادة يخرجـان به عن التقليد الشائع في المديح. والفرادة كامنـة في الصيغة التي يجتهـد الشاعـر في إخراجهـا

على ما يرضي ممدوحه، والتي إذ لا تكتفي بتكريس المألوف في المعنى، تسعى إلى طرق اللامألوف من خلال لعبة كلامية متعددة المداخل أو الأساليب، فتبلغ بذلك تجديداً داخل المعنى التقليدي نفسه.

يتضمن التعظيم المثبت هنا إعلاناً يكاد يكون مباشراً بغرض الشاعر الطلبي. فليست الإشادة بالرياسة الأدبية للممدوح ودعوته إلى احتضان الأدباء إلّا شكلاً من أشكال دعوته للاهتمام بأحدهم، وهو الشاعر هنا تحديداً، وصونه عن ابتذال العامة، وذلك برفعه إلى موقع النخبة المتميزة. فوراء الرياسة الأدبية التي يلحظها الشاعر لدى الممدوح يرمي إلى رياسته الاجتماعية كي يستفيد الأدباء ـ وهو ضمنهم إن لم يكن في مقدمهم ـ من خيراتها، فيبدو الشاعر متلهفاً لإبلاغ طلبه، أو عاجزاً عن إخفائه، كاشفاً عن هدفه الشعري بما لا لبس فيه. فإزاء تناقض أهل العلم مع أهل الجهل الذي يسيء إليه وإلى سواه من الأدباء لا يجد في غير التماثل بين هؤلاء والممدوح وسيلة لتحسين وضعه وأوضاعهم.

إن المعنى المدحي في هذا الجزء الأول يمضي متشكلاً في اتجاهين:

أ ـ داخلي، يعلن جملة متعارضات تبلغ غالباً مستوى التناقض قائمة في الواقع بين الجهل والعلم، والخصب والعقم، وأبناء القبيلة والنواقل فيها، والاجتماع والتفرّق... كأن هذا التفرق والتشتت والاغتراب الذي يسم أهل الأدب والعلم هو العلة المشكو منها، بحيث يأتي التطلع إلى الممدوح كي يجمعهم ويوحدهم نوعاً من الحل أو المعالجة لها. ييسر أمر الحل للممدوح ذلك التماثل أو التناسب بينه وبين أهل الأدب، مما يجعله يصونهم عن الجهلة أياً كانوا وإنما أيضاً يسمح له أن يبلغ فيهم مبلغاً رفيعاً من الجمال والعظمة لا يمكن حتى للعقود الثمينة البديعة أن تصل إليه.

لا يقدم الشاعر في هذا الجزء أي معنى مدحي مباشر، بل يكاد الطلب يطغى في ظاهره على ما عداه. إلّا أنه يكفي النظر في الدلالة العامة لهذا الطلب، وخاصة في النتيجة التي يتطلّع إلى تحقيقها، كما تتمثل في البيت الأخير منه (البيت 16) لتتبدّى جملة من الدلالات المدحية المتضمنة فيه، وحيث يتبلور التمايز القائم في التماثل. فإذا كان الممدوح مماثلاً لبقية الأدباء، فإنه يتميّز عنهم بهذا الدور التجميعي الذي يناط به وحده دونهم، وبالتالي في ما يبلغه عمله فيهم. وتشير الصورة الواردة في البيت (16)إلى بعد فني ـ أدبي في عمل الممدوح، إذ يتكوّن لديه من رعايته للأدباء اجتماع النخبة منهم عنده، وبالتالي اكتسابه لأعظم وأغلى الناس على الإطلاق؛ لكنها تشير في الوقت نفسه إلى تميزه عنهم، بل إلى ارتقائه عن مستواهم كما تومىء لذلك علاقة الكعاب بالعقد.

على هذا النحو تكون دعوة الشاعر للممدوح للقيام بهذه المهمة دلاً له على ما يأتيه عمل كهذا بالنفع والفائدة بقدر يتجاوز بكثير ذاك الذي يؤديه. وفي ذلك كله براعة في المديح هي في النهاية براعة في القول تخرج المعهود والمكرّر إلى حالة من الجدة والابتكار. وهي لا تقتصر على هذا الجانب.

ففي المتعارضات المطروحة هنا استمرار للشكوى التي عرف المطلع مظهراً منها. إلاّ أنها هنا تركز على إهمال أو إجحاف يحيق بالشاعر (وبسواه من الأدباء)، وهي بذلك تتميز عن سابقتها بكونها جماعية ـ كأنها بذلك تشير إلى طابعها الاجتماعي ـ مقابل تلك الفردية التي تتصل بالعلاقات الشخصية ـ العاطفية. وإذا كانت الأولى تتحسر على وصل مفقود، فإن الثانية تتطلع إلى اتصال معقول، فتكون المتماثلات وسيلتها لذلك. إنها تنطلق من تماثل قائم لتتمنى تماثلاً آخر، فبناء للتماثل الأدبي بين الممدوح ونخبة المثقفين يتطلع الشاعر إلى تماثل اجتماعي ينهض بهؤلاء من الإهمال والهامشية إلى الإهتمام والصدارة. فيجد الشاعر بذلك رداً على شكواه وخلاصاً من معاناته، بقدر ما يجد الممدوح مجالاً لإنجاز أمجاده ويلتحم بذلك المديح بالتكسُّب بشكل قوي، بل يشترط أحدهما الآخر، كما يشكل هذا الإلتحام نوعاً من الحل لأزمة اجتماعية معيشية ومعنوية.

ب ـ خارجي، يقيم تعارضاً بارزاً بين القسم الأول والقسم الثاني كما يبديه التعبير هنا. ففي ما ينتهي إليه هذا الجزء الأول من تطلع إلى اجتماع الشمل والبناء الاعتصامي، ومن تشديد له على البعد الروحي والعقلي، واعتماده الصورة البيانية حيث الممدوح هضبة وحرة يسعى فيها لتأكيد التفرُّد والتفوُّق، يبدو في تعارض واضح مع القسم الأول حيث يسود الرحيل والانقطاع والطلل المباح، والتشديد على البعد الحسي الجسدي والعاطفي، والتصوير المشهدي للمكان الضافي بالحياة الطبيعية الزاخرة بالخصب الزاهر النضر، للتعبير عن العادي أو المألوف (مكان اللقاء المعهود الماضي).

يتكامل هذا التشكل في الاتجاه الخارجي مع ذلك الداخلي. فالتعارض المشار إليه هنا بين القسمين يتكامل مع أوجه المتعارضات المشار إليها آنفاً، فيجتمع بذلك العقل مع العلم مقابل العاطفة مع الجهل، عقم الأرض الموعودة للسكن مجازاً مع عقم العلم، مقابل خصب الأرض السكنية المهجورة حقيقة مع خصب الجهل. . إلى تميز علاقة جديدة بالممدوح مع الحاضر مقابل تذكر علاقة قديمة بالمرأة الغائبة، ليحل علاقة الجمع بهذا الحاضر محل علاقة الفراق بتلك الغائبة في عملية تفاعل وتوالد مركبة. ويأتي التعبير عن العلاقة الجديدة في هذا الجزء موزّعاً بشكل متوازن بين أبيات ثلاثة أولى (الأبيات 11 - 13 تعالج التناقض القائم في الواقع بين الجهل والعلم، حيث يتميَّز الأول على الثاني، وأبيات ثلاثة لاحقة تتطرّق إلى

التماثل في اجتماع مأمول على يد الممدوح لأهل العلم والأدب يرتقي فيه العلم على الجهل (الأبيات 14 - 16).

على المستوى الأسلوبي، يؤدي هذا التوزيع بين التناقض والتماثل إلى اعتماد الطباق بارزاً في المقطع الأول أو المجموعة الأولى من الأبيات (11 - 13) بين الجهالة والعلم، الولود والحائل، الجهل والآداب، يجمعهم أب ونواقل؛ وإلى الاستعانة بالجناس في الثاني أو المجموعة الثانية (14 - 16) بين مناسب ومناسب، تنظم وتنظم، الشمل والشمائل... إنما إلى جانب وجهي البديع هذين اللذين يميزان التشكل الدلالي لهذا الجزء، تبرز أوجه البيان المختلفة لتضمهما معاً في اتجاه دلالي واحد، يحول دون قيام عازل أو فاصل بين مقطع وآخر في الجزء نفسه. لكن هذا التوحيد البياني للجزء يحافظ بدوره على تمييز كل من هذين المقطعين عن الآخر، في الوقت الذي يبلغ في العمل الشعري حداً عالياً من الزخرفة والاتقان. هكذا مثلاً، إذ يقوم في البيت الأول (11) طباق يؤديه التناقض بين الجهل والعلم، ويؤكده التناقض بين الولود والحائل ويكرسه التقابل بين أم الجهل الولود وأم العلم الحائل، فإن البيان الذي يأتي هنا استعارة تتمثل في التشخيص القائم في كلا الصورتين المتقابلتين، يجعل من التعبير بأكمله وحدة تتجدل فيها هاتان الصورتان كوجهين لعملية واحدة، كقطبين لمحور دلالي واحد. هذان القطبان نجدهما حاضرين على امتداد الجزء كله، وإن رجح كل من المقطعين حضور أحدهما على الآخر[34]. وإذا كان في هذا الترجيح تمييز لكل منهما عن الآخر، فإن التمييز مؤدى أيضاً بيانياً حيث إن التشخيص هو المعتمد في الأبيات الثلاثة الأولى، في حين يُلجأ إلى التجسيم في الأبيات الثلاثة الأخيرة استعارة وتشبيهاً[35]. مع كل ما في ذلك من تكثيف أسلوبي لا يعتبر تزييناً وحسب، بل هو عبارة عن استغراق في بلورة جمالية خاصة في الموشور الدلالي العام، بقدر ما هي بلورة دلالية ضمن الموشور الجمالي المعتمد، بلوغاً في الشعر إلى حد من الاتقان الاحترافي متقدم لا يقتصر على هذا المستوى وحده.

على المستوى الإيقاعي، سبق وألمحنا إلى التوجه الإيقاعي المختلف لهذا القسم (الثاني)

---

(34) من الواضح غلبة قطب الجهل عن العلم في الأبيات الثلاثة الأولى، وغلبة قطب العلم في الأبيات الثلاثة الأخيرة، ولكننا نلحظ وجود العلم في الأولى في «أم العلم» (البيت 11) وفي «دوننا» (البيت 12) وفي «ذوو الآداب(...) نواقل» (البيت 13). إن متابعة النظر في الأبيات الباقية من هذه الزاوية يبدي عن وجود الجهل في «الأعوجي المناقل» (البيت 14) وفي الدلالة العامة لكل من البيتين اللاحقين باعتبار أن المشاكلة (البيت 15) كما «الشمائل» (البيت 16) يعنيان العلم كما الجهل.

(35) قارن أم الجهل وأم العلم وكأنهم شعوب وقبائل ويجمعهم أب ونواقل من جهة، بالهضبة والحرة ونظم العقد والشمع الشتيت من جهة ثانية.

عن سابقيه كما يعلنه بيته الأول (11)، بما يتفق مع الاختلاف الدلالي فيهما متمثلاً في الانصراف من الغزل والتعبير العاطفي إلى المديح والتعبير العقلاني. والنظر في التوزيع الإيقاعي ـ العروضي للجزء الأول من هذا القسم يتيح التعرُّف إلى استقلالية في هذا التطابق القائم بين إيقاع البيت الأول والبيت الأخير فيه (11 - 16). وإلى التوازن الداخلي الذي يقوم عليه بناؤه الإيقاعي، كما يشيده بالإضافة إلى التطابق المذكور ذاك القائم بين البيتين الرابع والخامس (14 - 15)، مما ينتج عنه تبلور مقطعين متقابلين يتألف الأول منهما من الأبيات الثلاثة الأولى (11 - 13). والثاني من الأبيات الثلاثة الأخيرة (14 - 16)، على تمايز في كل منهما: للبيت الأول عن الاثنين اللاحقين في الأول، مقابل الأخير عن البيتين السابقين عليه في الثاني تباعاً. وغير خاف أن هذا التوزيع يتفق إلى حد بعيد مع ذاك الذي لاحظناه لهذا الجزء على المستوى الدلالي. فإذا كان تطابق الأول مع الأخير يكرِّس دور هذا الجزء في التأكيد على الانعطاف الدلالي من الغزل نحو المديح، فإن تطابق الرابع والخامس (14 - 15) في تطابقه مع بيتيْ مطلع القصيدة (1 - 2)، يشير إلى أهميتها المحورية على صعيد القصيدة ككل. فكأن هذا التطابق يشير إلى مكانتهما فيها، وكأن بدء القصيدة الفعلي ينطلق منهما. يكرس هذا الوضع الإيقاعي أهميتها الدلالية فيما يشتملان عليه من مديح، هو أول ما يذكر في هذه القصيدة، وإنما خاصة من طلب نفعي (أو تكسبي) ملازم له، يفضح الغرض منه ومن النص بأكمله. يتأكد ذلك على المستوى النحوي حيث إن المقطع الأول يفتتح بالنداء الخاص بالممدوح متميزاً بإنشائيته الطلبية الخاصة هذه عما سبقه (استفهام القسم الأول)، بينما يفتتح المقطع الثاني بالطلب مباشرة (الأمر ـ الرجاء) الذي هو الصيغة الأكثر مباشرة في تلبية المسعى التكسبي. كأنه بذلك يعلن الغاية ليس من النداء وحسب، بل أيضاً من الاستفهام الذي يأتي في مطلع القسم الأول.

في ذلك كله، وعبر المستويات المتعددة تأكيد للإتقان الرفيع الذي يبلغه العمل الشعري فيما هو احتراف يبين عن الاهتمام البالغ بالإخراج الجمالي لأكثر المعاني تقليدية، يخرجها عن موقعها هذا إلى مواقع جديدة تفاجىء ببعدها عن المألوف وتجاوزها للمتوقع في بناء متكافىء من التكامل والتوازن العميقين.

2 ـ سيف الخلافة المضيء:

يمضي النص في المديح إثر الدعوة إلى الاحتضان وكأنه تفسير أو تبرير لهذه الدعوة. فللمدوح قدرة فريدة ومتميزة هي التي تفسر هذا التوجه إليه. على هذا النحو من التوالد والتماسك تتمثل براعة المديح. إن الممدوح نار ونور يجلي ظلمة الأزمات، إنه قوة وبطش في

سبيل الحق حاسم. فهو في الجانب الأول قدرة خارقة على المروءة وعمل الخير، وفي الثاني قدرة خارقة لا مثيل لها على الإصلاح والعدل. ليس هناك أدل على هذه القدرة الخارقة من الدور الذي يشغله في السلطة ـ الخلافة، حيث يبدو هذا الدور أساسياً وحاسماً في المبادرة فعلاً وقولاً، إلى درجة أن الخليفة يظهر وكأنه تابع له وملحق به. ورغم كونه سمحاً كريماً بصورة عجيبة يعاكس فيها الزمان والقدر، فإنه أيضاً شجاع عسير بصورة مثيرة في صونه للخلافة والدفاع عنها. ذلك أنه رغم ما تفترضه هذه المهمة من صعوبات جمة ترتبط بنفاسة السلطة وجلالها من ناحية وبالصراعات القاتلة التي تحتدم حتى بين بين الأقارب بل بين الإبن وأبيه من أجلها من ناحية ثانية، بحيث يقصر المرء عن القيام بأعبائها، لم ينجح الممدوح فيها حيث عجز الآخرون وحسب، بل إنه تجاوز في تفوُّقه كل حد حين أعادها إلى تألقها بعد انحطاط اعتراها. ليس هذا التألق إلاَّ كمالاً يعكس كمالاً في النهج والنفس ليلتحم بذلك صون الخلافة والحفاظ عليها بصون الكرامة والإيمان الذاتيين كشرط للسماحة والكرم. يتجسَّد ذلك على أحسن ما يكون فيما أنجزه الممدوح من تجميع وتوحيد لمسؤوليات الخلافة ووظائفها بعد تبعثر نال منها، فخضعت بذلك له ومضت في ركابه.

تتمحور معاني المديح في هذا الجزء عند موضوعة مركزية تكاد لا تغيب عن أي من الأبيات فيه هي موضوعة الخلافة والسلطة الإسلامية، ومنها تستمد جميع المعاني الواردة هنا قيمتها وأثرها. وكما لاحظنا بصدد الجزء السابق (الأول) ينطلق الشاعر هنا من موقع الممدوح الاجتماعي ـ السياسي (الوزارة) كما انطلق هناك من موقعه الثقافي ـ الاجتماعي (العلم) ليركز على تعظيم شأنه، ويبالغ في التفخيم بقدره، في سعي دائم لإرضائه والحصول على عطائه. وقد سبق وعاينا حدود إثر رأيٍ كهذا في نص تعتمد جماليته بشكل خاص على النسج الداخلي التفصيلي لتعبيره.

إن المضي وراء هذا النسيج يُظهر أولاً أن هذا المحور الدلالي للمديح يأتي مكملاً وداعماً لما جاء قبله. وهذا الاستكمال يعطيه دلالة خاصة. حيث إن المركز العلمي والأدبي للمدوح يأتي وكأنه مدخله إلى هذا المركز الاجتماعي والسياسي. وفي ذلك إعطاء أهمية أكبر لمعنى المديح السابق، وإنما أيضاً للنتيجة المترتبة على ذلك. فالطلب المعلن في الجزء الأول هنا يستند أساساً إلى تماثل أدبي بين الشاعر والممدوح كما أشرنا، وهو هنا يجد استكمالاً لتبريره في موقع الممدوح (في الحكم)، حيث يبدو تشكل التعبير في هذا الجزء يرجح صحة توقعات الشاعر منه. وهذا ما يقودنا إلى البحث في هذا التشكل بالذات.

يبدو هذا التشكل منتظماً هنا في وحدتين اثنتين تعطيان، رغم هيمنة الخلافة ـ أو

الوزارة فيهما على ما عداها، تصوراً عما يريد الشاعر أن يصل إليه منهما، وذلك من خلال ما يحيط هذا المحور الدلالي فيهما من إشارات موحية.

في الوحدة الأولى المكونة من الأبيات الخمسة الأولى (من البيت 27 إلى 21) يتبع المديح منحىً ازدواجياً ليمهد لدور الممدوح في الخلافة. فعمل الخير كما فِعْل البطش يمضيان، مثلهما مثل السماحة والنفار، من أجل الخلافة. لكن عمل الخير مثله مثل السماحة يتقدّمان كعمل كرم ومروءة قبل أي شيء آخر. هكذا يكون وجه أساسي من وجهي التقديم لدور الممدوح في الوزراة مرتبطاً بالعطاء والبذل الذي يسأله إياه الشاعر. لكن الهم التكسبي لا يغيب مع ذلك عن الوجه الآخر. فالبطش والحسم والنفار جميعها هي صوْن للمركز السلطوي من الابتذال، وهو صنو الوجه الأول كما كان حال صوْن العلماء صنو رعايتهم في الجزء الأول. وليس هذا المركز على كل حال إلاّ مركزاً علمياً قبل أي شيء آخر. من هنا دور العقل والحكمة فيه على ما عداه، وتمييز الممدوح في ذلك عن بقية الناس، كما تبيّن الوحدة الثانية (المتمثلة في الأبيات 22 - 29) فتبدو الرياسة العلمية شرط الرياسة الاجتماعية، وأثرها عظيم وباهر، إن لم يكن أسطورياً. وإذا كان المركز العلمي ـ الاجتماعي للممدوح هو الذي يبرر التوجه إليه وطلب الرعاية منه، فلأن إنجازه الأسطوري هذا يقوم بالتحديد على التجميع والرعاية كما توضح هذه الوحدة الأخيرة، فالكمال الذي انتهى الممدوح إلى إنجازه هو كمال في الضم والتأليف على أحسن ما يكون من الإتقان والتنظيم، وبالتالي من الفعالية. ضمن هذه الرؤية لا تشكل أعمال الخلافة إلاّ جزءاً يسيراً من نشاط الممدوح، أو من المجال الحيوي لفعاليته التأليفية. وبذلك يبلغ المديح هنا حداً من المبالغة يجعل عظمة الممدوح تتجاوز بكثير حدود الوزارة التي يتولاها أو الخلافة التي يرعى شؤونها..

هكذا يندرج السياق الدلالي في هذا الجزء الخاص بالمديح في تسلسل لوحدتين صغيرتين أو مقطعين فيه، يتولد الواحد منهما من الآخر في سعي نحو التحديد أو التفصيل متزايد الدقة. وينتهي هذا الجزء إلى حيث تركز الطلب في الجزء الأول، وبصيغة مماثلة لتلك التي انتهى إليها فيه: إلى التجميع والتوحيد في صيغة الضم والنظم، دون أن يكفّ الثاني عن التوازي والتكامل مع الأول في سيرورة هذا التسلسل. ليس أدل على ذلك من هذا التماثل بين دعوة الممدوح ليجمع الأدباء المتفرقين، كأفضل مما تنظم الكعاب العقود، وبين جمع الممدوح لأمور الخلافة المبعثرة كما يجمع الصانع القصب.

على هذا النحو لا تأتي الإشادة بالدور السياسي ـ الديني للممدوح عفوية أو اعتباطية. فالدور الذي قام به هنا هو نفسه المطلوب منه بالنسبة للأدباء (والشاعر): التجميع والرعاية.

فإذا كان الأمر الصعب (الخلافة) يأتيه بمثل هذا اليسر، بل لا يشكّل إلاّ جزءاً بسيطاً من مآثره، ولا يشغل إلاّ جانباً ضئيلاً من طاقاته، فإن الأمر اليسير (الرعاية) يصبح شأناً مفروغاً منه، والأيسر (العطاء) أمراً أكثر من مضمون. ليس صدفة إذن أن يبلغ المديح هذا الحد الاستثنائي في المبالغة، حيث تبدو الوزارة أو شؤون الخلافة (في البيت 28) مهمة بسيطة من مهام الممدوح، لأن في ذلك تهويناً كبيراً في المقابل في ما يطلبه منه ويقصده من أجله. فيتأكد على المستوى الدلالي التفصيلي ما أشرنا إليه على المستوى العام من اندراج القصيدة في تبرير المسعى الطلبي فيها.

وإذا كان الجزء الأول في مضمونه وإيقاعه.. يؤكد أهميته الأولى وصدارته الدلالية، بحيث يشكل بديلاً للمطلع، فإن الجزء الثاني في ارتباطه بالأول يعتبر بلورة واستكمالاً له. كما يبدي في الوقت نفسه عن تعارض مع الجزء الثاني من القسم الأول ليشكل المقابل الدلالي لهذا الجزء الأخير، بقدر ما هو بديل إيجابي لسلبه، وليعلن في هذا التميز الدلالي تميزاً في المديح، كأن صدارة هذا المديح تتمثل فيه بالذات وليس في الجزء السابق عليه. فتتكرس بذلك وحدة النص الدلالية في تناميها وحيويتها المتقنة الإخراج، إذ يتم ذلك كله على رهافة في التأليف وانتظام في الوحدات الدلالية وتجاوبها وتضافرها. فالطرح الدلالي العام القائم في هذا الجزء يعتمد على تجمع عناصر معنوية تتعارض مع تلك التي يمكن ملاحقتها في المطلع. يتولّد عن ذلك جملة من المقابلات بين الشهاب والسحاب والسيف والرمح، البيض والسمر، النار والماء، الوجه الطلق وطل الدموع، السنا والليالي... بحيث تركز التعارضات فيها على الجانب المضيء ـ الخيّر هنا مقابل الجانب المظلم ـ المسيء في القسم الأول. فتكمل على هذا النحو ما بدأه الجزء السابق (الأول)، وتؤكده خاصة في ما تخلص إليه من تشديد على الجمع والضم إزاء الغياب والتفرق اللذين يهيمنان على التعبير في القسم الطللي (الأول)، لتعلن من خلال ذلك هذه المراهنة العميقة على الدور الذي ينتظره الشاعر من الممدوح. مما يؤكد ـ مرة أخرى ـ لابراءة المديح، وسفور التكسُّب عن وجهه بطرق عدة. وفي ذلك براعة في التعبير تهب جماليته حُسناً إضافياً، علماً أن الجمالية نفسها تقوم خاصة في ذلك التكافؤ الذي يرتسم في بنية النص من خلال توازن وتجاوب المستويات المختلفة المكوِّنة له.

ضمن هذا المنظور، نتابع على المستويات الأخرى التوزيع الخاص الذي لاحظناه لهذا الجزء على المستوى الدلالي. وأول ما يلفت انتباهنا على المستوى النحوي وجود بيت (22) متميز عن بقية الأبيات في كامل هذا الجزء، من حيث اقتصاره على الجمل الاسمية وحدها وعدم احتوائه على أي فعل، خلافاً لما هو حاصل في جميع الأبيات الأخرى. ولا يقتصر هذا البيت نحوياً على هذه السمة الفارقة، إذ نجد أنه يتم فيه استعمال للضمائر مختلف عن ذاك

السائد قبله، حيث يعم اعتماد ضمير المخاطب المفرد المذكر بينما تقوم الجملة الرئيسة التي تفتتحه على اعتماد ضمير الغائب المفرد المؤنث. مما يجعل هذا البيت نحوياً يعلن حداً فارقاً بين مقطعين ينتمي هو إلى ثانيهما حيث يظهر ضمير الغائب المفرد المؤنث كذلك في البيت الذي يليه (23)، مسنداً إليه في الجملة الرئيسة. هذان المقطعان هما ما سبقت ملاحظتهما على المستوى الدلالي: الأول متمثل في الأبيات الخمسة الأولى (17 - 21)، والثاني في الأبيات الثمانية التى تليها (22 - 29).

عروضياً، يشكّل اعتماد البيت الأول في هذا الجزء (17) لإيقاع جديد علامة فارقة تعلن انعطافاً جديداً عما سبق، يماثل ذاك الذي لاحظناه بصدد البيت الأول في الجزء السابق (11)، بما يتلاءم مع الدور المماثل له الذي يؤديه، فيما هو يكمل ما بدأ معه. ويبين التدقيق في إيقاع هذا الجزء عن تشكل داخلي خاص به. إذ يحظى إيقاع البيت السادس فيه (22) بوضع متميز، فهو يتردد ثلاث مرات، وهو الوحيد الذي يقيم متطابقين متجاورين في هذا الجزء (25 و 26) معلناً خصوصية هذا البيت الإيقاعية هنا المتلائمة مع خصوصيته النحوية والدلالية الملاحظة أعلاه، والتي تجعل الجزء يعرف بناء لذلك توزيعاً إيقاعياً بين وحدتين فيه، تضم الأولى الأبيات الخمسة الأولى (17 - 21) والثانية الأبيات الثمانية اللاحقة -22) (29. فعدا التمايز الذي يقيمه البيت (22) بين الأولى والثانية، فإن الوحدة الأولى تعرف انتظاماً خاصاً قوامه هذا التفرُّد الغالب عليه. ففي حين يبقى البيت الأول (17) دون إيقاع مطابق له في هذا الجزء، بالإضافة إلى ما قبله، فإن البيتين الأوسطين فيما يليه (19 و 20) يتفردان بدورهما في هذا القسم الثاني بأكمله، بينما يعرف البيت السابق عليهما (18) تطابقاً مع سابقه في القسم الأول (8)، ومع آخر في المقطع الثاني أو الوحدة الثانية هنا (28) ـ على وتيرة لافتة للنظر ـ ويعرف اللاحق عليهما (21) والمتفرد بدوره عما سبقه تطابقاً مع أحد أبيات الوحدة الثانية أو المقطع الثاني (27) لتلتشم بذلك الوحدة الأولى بأكملها، رغم التفرد الطاغي عليها، بالوحدة التي تليها.

في هذه الوحدة (الثانية) يقيم إيقاع الأبيات المتطابقة توازنها الداخلي إذ يحل البيتان المتعاقبان منها (25 و 26) في وسطها ليتوزَّع عدد مماثل من الأبيات (ثلاثة) قبلها وبعدها. وبينما يقيم الأول من تلك السابقة عليها (22) تطابقاً معهما، ويتفرد اللاحقان عليه في هذا الجزء (23 و 24)، بل إن الأول منهما يتفرد في النص إطلاقاً[36]، يقيم الأولان من تلك

(36) إذا كان للجزء الثاني من القسم الثاني من صلة بالجزء الثاني من القسم الأول فإن مجيء هذا البيت (23) المتفرد على مستوى النص في الأول منهما يتجاوب مع مجيء بيت يماثله من حيث التفرد على مستوى النص في الثاني منهما (البيت 6) لتأكيد هذه الصلة.

اللاحقة عليهما (27 و28) تطابقاً مع الوحدة السابقة (21 و18) ويتفرّد الأخير (29) في هذا الجزء. فلا يحول التفرد هنا دون التلاحم، ولا يلغي التطابق سمات التفرد وإن كان يميل إلى استيعابها. ربما كان في هذه الميزة الإيقاعية، كما في التفاوت الحاصل بين الوحدتين المكونتين للجزء بأكمله، أثر للتركيز الدلالي على الممدوح والبعد الخاص الذي يحظى به موضوع الخلافة فيه، أو تلاؤم معه. وهو على كلٍ حال يتجاوب مع التوزيع الذي يبنيه المستوى النحوي الذي سبق تناوُلنا له. ويأتي التشكّل الخاص الذي ترسمه أسلوبية التعبير لترفد هذا التلاؤم بمزيد من القوة والتماسك.

فعلى هذا المستوى أيضاً يبرز التوزيع الذي سبقت ملاحظته على المستويات الأخرى في وحدتين متمايزتين. تتمثل الأولى في الأبيات الخمسة الأولى (17 - 21) حيث تؤدي الكناية المزدوجة («مؤرثٌ نار».. و«قائل فصل...») الواردة في البيت الأوسط (19) محور توازنها الذي تقوم على جانبيه الصور البيانية، حيث يعتمد التجسيم والتشخيص في البيتين السابقين عليه («أنت شهاب»... و«سيف»..، و«هزك الحق»...) كما في البيتين اللاحقين («صد الزمان بوجهه»... «عن أيّ علقٍ تناضل»...) والذي يشترك مع البيتين المحيطين به (18 و 20) في احتوائها جميعاً على الطباق (وهي تباعاً: لم تنض.. ولا حملت..، وقائل.. وفاعل..، وصد بوجهه.. وطلق..) فتبلغ هذه الوحدة درجة عالية من التكثيف الأسلوبي ومن الانتظام المتوازن الذي يميزها عن الوحدة الثانية الخاصة بالأبيات الثمانية اللاحقة (22 - 29). في هذه الأخيرة يعم الطباق جميع الأبيات تقريباً (ربما كان البيت الأخير هو الاستثناء الوحيد بينها الذي لا يحتوي على طباق) ويبرز الجناس (كما في شغلته.. وشاغل..، وكمالاً.. وكامل..، وأعمالها.. وعامل..) إلى جانب المقابلة (في قوله: فضلت عن رأي غيرك.. ورأيك عن جهاتها فاضل، وخطب جليل شغلته.. في دونه شغل لغيرك..) واعتماد التشبيه مع أداته (كأن انتصاف اليوم أصائل...، وكما ضم الأنابيب عامل) على خلاف ما هو قائم في الوحدة السابقة. ولا تخفى مع ذلك الصلة التي يقيمها الطباق بين الوحدتين، مضيفاً إلى البعد البياني الجامع عنصراً داعماً يؤازره ويؤكد التواصل القائم بينهما، وبين هذا الجزء بأكمله وذاك السابق عليه.

يبقى هذا الجزء (الثاني) متميزاً بالاستغراق المتزايد في الأداء التصويري على دقة وتكثيف وتعدد من العناصر والمقومات البلاغية، بحيث يشكل التعبير، وأحياناً الجملة الواحدة، حشداً مزدحماً منها قد يفيض حيناً عن البيت الواحد (17 - 18) أو يكتفي غالباً بجزء منه أو شطر (17, 19, 20, 22 ...). إن النظر في أي من هذه التعابير ينبىء عن بالغ

التعقيد الذي يبلغه في زخرفة تبدو وكأنها مقصودة لذاتها، أو كأن الجهد منصب فيها لبلوغ منتهاها. فالتعبير الأول يقوم إلى جانب الاستعارة أو التشبيه البليغ في إسناد الشهاب إلى ضمير المخاطب العاقل بإخراج الممدوح من بُعده الإنساني ـ الأرضي إلى بعد سماوي ـ كوني، لكن إلحاق شبه الجملة بهذا الإسناد يحدِّد الدور الذي يؤديه، فيبرز الممدوح كمفرج للنكبات ومخلص من الشدائد، ويأتي النعت أخيراً ليعطي لهذا التفريج بعداً قوياً قاهراً لأيّ مانع مهما بلغت مقاومته، مُزيحاً أي كرب مهما بلغت شدّته. ومن اجتماع هذه العناصر المختلفة من الاستعارة المزدوجة والنعت الخاص بالأولى منهما تتولد صورة ذات دلالة موحية بالمعنى أكثر مما هي دالة تعييناً عليه. في هذه الدلالة الإيحائية تتجمّع عناصر أسطورية علوية ـ إلهية، تتعدى فيها أعمال الخير والمروءة المعطيات الحسية والواقعية لتبلغ في تصدّيها الخارق لمصائب الدهر بعداً يتجاوز القضاء والقدر ليحقق سلطة الخير المطلقة على الوجود، بما يعنيه ذلك من تجاوز لكل الطروحات الدينية التي بقيت فيها سلطة الشر قائمة (عبر الظلام أو أهريمان أو الشيطان. .). لكن التعبير لا يتوقف عند هذه الجملة، بل يشتمل أيضاً على تلك التي تعطف عليها (وسيف. . .) مع متعلقاتها، حيث يمضي وصف السيف المسند إلى الممدوح لا ليضيف إلى مضائه عناصر حسية تعرفه وتحدده، بل ليمنع أي تصوّر حسي أن يحيق بهذا السيف الماضي القطّاع، أو ليخرجه من معلوم البشر وتجاربهم (لم تعرف مثله كف أو حمالة) فيرفعه بذلك من الواقع إلى الخيال والوهم، خاصة حين يجعل الحق دافعاً أو محركاً له. كأنه في النهاية مشرع في يد الحق يقطع به الباطل ويرسي قانون العدل.

على هذا الأساس من التصور الأسطوري يستقيم التعبير الموحي الأول حيث يجتمع عمل الخير والمروءة مع فرض الحق والعدل في وحدة معنوية يبدوان فيها وجهين لعملية واقعية واحدة. وعلى قاعدة ما ينتهي إليه هذا التعبير تشاد بقية التعابير التي تليه في بناء متناسق بديع الزخارف، ومن خلاله تفهم أبعادها الدلالية التي تعرف في المبالغات التي تندفع فيها هذا المزيج من الأسطوري والواقعي في آن. ففي البيت التاسع عشر تأتي الكناية ملتحمة بالطباق لتوحي بهذا المزيج بالذات، معلنة بذلك دوراً للممدوح يتجاوز فيه الخلافة ويتصل بالخارق والإلهي المطلقين. لذلك يقيم الممدوح زمانه الرغد والسعيد في هذا الانبساط الدائم بديلاً لزمان النوائب والصروف. فيكون التشخيص تعبيراً ليس عن حيوية الزمان أو إنسانية فيه بل عن عظمة في الممدوح يقاس كل وجود على هيئتها وكيانها، ويحضر الطباق معه في الصورة الواحدة ليبين بالغ التجاوز الذي تمضي فيه عظمة الممدوح لأي عظيم آخر ولو اتخذ وجه القدر. لكن التعبير لا يكتمل إلاّ في قيام هذه الصورة بأكملها مقابل صورة أخرى تعلن حمية الممدوح في الدفاع عن الخلافة. . هذا التعبير المكتمل في بيت واحد يستعيد ويؤكد البعد

الأسطوري ـ الواقعي للممدوح إذ يجعل غضبه للخلافة ينهض في زمان انبساطه بالذات، ليعلن في هذه المفارقة بعضاً من خوارقه ومعجزاته، معجزات لا يكف هذا الجزء عن متابعتها بصدد الخلافة بالذات.

ليس توقفه عندها كبؤرة معنوية للجزء بأكمله إلاّ لأنه فيها يتجسّد البعدان الديني والدنيوي، الأسطوري والواقعي، الإلّهي والإنساني. لذلك فإن تحديده لها لا يقوم إلاّ بإعلان عجزه عن الاستحواذ عليها، واعترافه بهذين البعدين المتناقضين فيها، واللذين يفسران الانقلاب الذي تحدثه في البشر والذي تحاول الطباقات الإشارة إليه بقدر ما تحاول الإشارة إلى كون من يتولاها (الممدوح) هو من طينة تفوق طينة البشر. هذا التفوُّق عقلاني، يؤديه ذلك التجسيم المقابل لتجسيم آخر فيها هو طباق له (البيت 23) بحيث يجعل بين صاحبه وبين البشر شأواً لا يمكن تصوُّر إدراكه. وهو يتكرَّر (البيت 24) كتأكيد على استحالة هذا الإدراك، بقدر ما هو تأكيد على تحقيق الممدوح للمستحيل. وهذا المستحيل هو ما تؤديه الصورة المجازية المركبة التي يأتي التشبيه لبلورتها في البيت 25 الذي اختلف الرواة والشارحون في هاء ضمير شطره الأول، وقد يختلف آخرون في إسناد شطره الثاني، ولكن الاتفاق حاصل على الخارق الذي يدل عليه البيت، ذلك أن ما يأتيه الممدوح من عمل أسطوري يقصر العقل الواقعي عن فقهه. ومثل ذلك هذا الطباق القائم في أساس الصورة التالية، والذي لا يعبر عن تناقض إلاّ في مقاييس هذا العقل، بينما يعبر هو عن تماثل في مفهوم الممدوح، مؤكداً باستمرار تفوقه العقلي. وهذا التفوّق بالذات هو محور التعبير اللاحق (في البيت 27 وما يليه). وإذا كانت الصورة المجازية فيه تستند إلى الحسي لتوضيح الخارق الذي يأتيه تدبير الممدوح، دون أن تبلغ المراد بالاستعارة، فإن التشبيه يضيف إليها توضيحاً أو إبانة عن سهولة إنجاز الممدوح لأعماله فيزيد من خوارقه ومعجزاته. ولا يقوم التشبيه اللاحق (في البيت 28) إلاّ بتأكيد هذه الأسطورية ومضاعفة مداها، حتى ينتهي التعبير إلى صورة جديدة تبين في الانتقال الذي تجعله للمسند إليه فيها، من الحسي الذي عرفه في الصورة المجازية الأولى إلى الحيواني، من ذلك الأثر الخارق الذي يحدثه الممدوح في كل ما يمسه ويجعله يستجيب لمشيئته.

يبقى أخيراً أن نشير إلى أن هذا التركيز على البعد العقلاني في الفعل الأسطوري يتجاوب مع التركيز على البعد العلمي أو الأدبي الجامع بين الممدوح والشاعر، والذي شكّل منطلق المديح ومحوره الأساسي في الجزء الأول. وليس التشبيه الذي يتمثل فيه فعل الممدوح في الوحدة الأخيرة من الجزء الثاني (البيت 27)، والمماثل لذاك الوارد في البيت الأخير من الجزء الأول (البيت 16)، إلاّ واحدة من الصيغ المتعددة التي تؤكد على المستوى الأسلوبي استكمال

الجزء الأول في الجزء الثاني وتضافرهما معاً في إقامة المنطق الطلبي في صلب المنطق المدحي وشبكهما ببعضهما في تداخل لا فكاك منه[37].

3 ـ قلم المعجزات الفصيح :

إذا كانت الرسائل علامة على تجاوب النواحي والولايات مع حكم الممدوح وولائها له، وبالتالي علامة على استتباب الأمر له ونجاحه في المهام التي تولاها كما فصّل النص ذلك حتى الآن، مما يعتبر مأثرة عظيمة كان رأيه الفاضل أساساً وراء بلوغها، فإن توقف الشاعر عند ميزة الكتابة (القلم) لديه هو استجلاء لتلك المقدرة الرفيعة والمتفردة التي ارتقت لتصبح من رفيع الصنائع ورفعت صاحبها إلى أعلى المناصب، يستكمل فيه ما سبق إيراده في الجزء الثاني من مديح خاص بالعقل الذي بزَّ الممدوح فيه سواه من الناس وتمثل هناك بحسن الرأي والتدبير، فيتابع فعاليته في ميدان من أكثر الميادين تقدماً ثقافة وأدباً، على انتظام في سلك المعنى وصوغه متماسك ومتسلسل، بقدر ما هو في الوقت نفسه استكمال للدعوة القائمة في الجزء الأول والتي اعتمدت بالتحديد على هذا الجانب الثقافي والأدبي لتبرر طلبها الخاص باهتمام الممدوح بالأدباء ورعايتهم، على رهافة في الحبك وشبك نواحي التعبير المختلفة ببعضها راقية. وإذا كان في وضع الممدوح وزيراً وكاتباً ما يبرر هذه الوجهة في التعبير، فإن المدح لا يكتفي باستنهاض هاتين الميزتين، بل يمضي إلى جدلها معاً باتجاه غرضه التكسبي،

---

(37) لا يحول ما جرى توضيحه بصدد هذا الجزء (الثاني من القسم الثاني) دون ملاحظة تشكل دلالي وعروضي ونحوي مختلف. فبالإمكان مثلاً ملاحظة توزيع عروضي ودلالي متمايز لا يخرج عن الوجهة ذاتها وإن تشكل بصورة مختلفة تنهض فيه الأبيات الثلاثة الأولى لتعبر عن علاقة الممدوح بالخليفة، يعلن البيت 19 بمافيه من عدد زحافات عال نهايتها؛ فتتميز عن الأبيات الستة اللاحقة التي تعبر عن مآثر الممدوح بصدد الخلافة، وحيث يشكل البيتان 22 و25 دعامتي بنائها المتميز؛ وتأتي إذاك الأبيات الأربعة الأخيرة محددة وسائله في ذلك، وكأنها تستلهم إيقاعياً الوحدتين السابقتين إذ يجدها البيت 26 المطابق للبيتين المتطابقين 22 و25 بداية مقابل البيت 29 وقوامها البيتان الأوسطان المطابقان لما سبق وروده في كل من الوحدتين السابقتين (البيت 27 مع 21 والبيت 28 مع 18). في هذا السياق يتجه التشكل النحوي إلى تأكيد التوزيع ذاته عبر التوجه إلى المخاطب مباشرة بالضمير المنفصل (البيت 17) وبالضمير المتصل (البيت 20) وبالضمير المستتر ـ بعد فعل مضارع ـ (البيت 26). في هذا التشكل يكوّن الممدوح كمسند إليه، كمرجع وملجأ، وحدة الجزء العامة.

على المستوى الأسلوبي يتكرس خط المبالغة في التعبير العام، وتتبدى في صيغ يسودها المجاز بالاستعارة في الوحدة الأولى، والطباق في الوحدة الثانية، وتشتمل على هذا وذاك وغيرهما في الثالثة. وتناسب هذا التوزيع مع ذاك الملاحظ على المستويات السابقة بارز بوضوح.

قد يتم التوصل إلى تشكيل آخر أو تشكيلات أخرى تتمتع بالتماسك والتكافؤ وتعبر، على تفاوت، عن جمالية النص المركبة وعن كثافتها وغناها.

مبدياً في ذلك عن براعة في احتراف المهنة فائقة. فالإشادة بالقلم المجلي هي ـ كما كانت حال الإشادة بسياسة الممدوح التأليفية في الوزارة أو الخلافة ـ تشديد على موقعه المبرّز بين أهل العلم والأدب، وبالتالي على دوره المفترض في رعايتهم يبرر ويؤكد طلب الشاعر المشار إليه سابقاً (في الجزء الأول).

قد ينمّ توقف الشاعر المطول عند هذه الميزة الخاصة بالممدوح وإيلاؤه إياها اهتماماً خاصاً عن تعظيم لها وللعلم والثقافة عامة، يبدو في النهاية وكأنه تقديم للأدب على السياسة أو الموقع الاجتماعي ـ السياسي، حتى لتكاد الخلافة نفسها تتراءى من خلال هذا الطرح وكأنها تستمد عظمتها منه. والشاعر لا يخرج في ذلك كله عن المديح والطلب المرتبط به، على أساس أن الزعامة الأدبية التي يدعو الممدوح إلى القيام بأعبائها متوفرة حكماً لديه باعتبار أنها شرط الزعامة السياسية، والعكس غير صحيح [38]. فيلتحم لديه في هذا الجزء (الثالث) تعظيم الأدب ـ والذات ضمناً ـ إلى جانب الممدوح، مع توريط هذا الأخير بالطلب التكسبي الذي يشكل التجاوب معه وتحقيقه شرطاً لابد منه ـ في منطق المديح القائم هنا ـ لاستحقاقه ليس معاني المديح وحسب، وإنما أيضاً منصبه السياسي ـ الاجتماعي نفسه.

يبدأ الشاعر بتأكيد تفوق الممدوح المطلق في هذا المجال (الأدبي). و«القلم الأعلى» اختصار مكثف لهذا التفوق الذي تأتي متابعته نوعاً من الكشف لمزاياه الاستثنائية. فهو العنصر الذي يصبح، باختصاره وقائع العظمة فيما هو يجمع بين أربابه، أقرب إلى الرمز منه إلى الواقع. والتوقف عنده توقف عند هذا البعد الرمزي الذي يشمل الشاعر بظلاله. فالقلم يقدم في معطاه الكلي المجمل كقدرة مطلقة تحقق على يد صاحبه (الممدوح) ما يريد، على إتقان وحسم فائقين، فينال غرضه في صميمه وفي تفاصيله معاً. يكون القلم الأعلى في هذه القدرة الاستثنائية وجهاً من وجوه قدرة الممدوح الأسطورية، وتأتي متابعة تفاصيلها تتبعاً لقسمات هذا الوجه بالذات.

أول ما يتعرض الشاعر له ضمن هذا المنظور ذو علاقة مباشرة بالسلطة ـ والخلافة ـ متابعاً بذلك ما بدأه بشأنها محافظاً على انتظام في المعالجة والتعبير. فيبدو القلم في ما يبثه من نجاوىً وأفكار شرط انتظام أمر الحكم أو هو شرط عظمته وأبهته، وفي الحالين هو شرط وجوده. لكن للقلم قدرة أهم وأخطر مما يبديه بصدد السلطة فهو يتحكم بالوجود بأكمله موتاً

---

(38) ضمن هذا المنظور قد تجري قراءة مختلفة للجزء الثاني تعتبر سيف الحق ونصل الأبيض المتفرد من الصور البيانية التي لا تحيل إلى معنى القوة والبطش بقدر ما تحيل إلى معنى الكتابة والأدب. مثل هذه القراءة تحفظ للنص مستوى أرقى من التماسك والانصهار الداخلي الحيوي في كليته وفي أجزائه.

وعذاباً من ناحية، وحياة ولذة من ناحية ثانية، بما يحمله من سم قاتل أو عسل شهي. إنه يجسد بذلك المقدرة الأسطورية للممدوح في بلوغ المشيئة الإلهية المطلقة، وفي اشتماله على التناقض في وحدته الخالصة. إلا أن هذا الجانب الأخير (التناقض في الوحدة) لا يقتصر على فعل الحياة والموت الذي يؤديه، بل هو قائم كذلك على مستويات عدة تسعى الأبيات اللاحقة في تقصيها. فهو موجود في تلك العلاقة التي تنهض بين كينونة فعله وبين مخلفات هذا الفعل أو مضاعفاته، بين الشيء اليسير والمحدود الذي يأتيه في الكتابة وبين هذا الانتشار العظيم والحضور القوي لأثره وقيمته في الكون بأكمله؛ كما هو موجود في كيانه نفسه إذ لا يبين كلامه ساكناً أو مهملاً لكنه يأتي فصيحاً واضحاً في حركته وكتاباته، فإذا به عنصر أعجوبي يحمل التناقض في داخله كما يطلقه خارجه. ومن خلال هذا التناقض يشار إلى القائم الفعلي بالمعجزات: الكاتب أو الممدوح نفسه صاحبه، الذي ليست أعمال القلم هذه إلا بعض تجلياته الأسطورية. لذلك ينصرف التعبير إلى ملاحقة هذه العلاقة بين الكاتب والقلم، انصراف هو استغراق في طرافة التعبير وجماليته بقدر ما هو توضيح للفكرة الكامنة فيما ورد قبله. فيصف القلم في إدائه ـ متحركاً أو راكباً ـ حيث يوضح أن ما يمده بهذه الفعالية الأسطورية هو بالتحديد هذا الفكر، فكر الممدوح الذي باتصاله به يعطيه هذه المقدرة المطلقة الرهيبة والتي تتجاوز الواقع والمعقول إلى تخوم الخيال واللامعقول. ثم ينغمس مجدداً في تفصيل هذا الإداء في عملية الكتابة مؤكداً باستمرار التناقض الحاد بين الفعل والفاعل، ملاحقاً بذلك أوجه الغرابة والإدهاش المختلفة.

يتشكل التعبير على هذا النحو استغراقاً في متابعة تفاصيل هذه المعجزات، فتتلاحق الأبيات وكأنها تفسر بعضها بعضاً، فيما هي تكمل بعضها البعض. نتبين فيها انتظاماً في الوحدات الدلالية بناء لذلك يأتي فيه البيت الأول والعام (30) مشكلاً وحدة أولى، تليه الأبيات الأربعة اللاحقة التي تمثل تفصيلاً له مشكلة وحدة ثانية، بينما تؤلف الأبيات الخمسة الأخيرة (35 - 39) التي تأتي بدورها تفصيلاً لما سبق الوحدة الثالثة. وقبل المضيّ إلى البحث عن مدى تناسب وتكافؤ هذا التوزيع الدلالي مع المستويات الأخرى نشير إلى أن علاقة هذا الجزء بسابقيه قوية، حيث أن هذا التركيز على الكتابة ودورها الأسطوري يرتبط مباشرة بما أورده الجزء الثاني حول فضل علم الممدوح في استعادة الخلافة لمجدها المتألق، هذا العلم الذي شكل محور وقاعدة التعبير في الجزء الأول[39].

---

(39) إذا كان هذا الجزء يأتي استكمالاً لما قبله، فهو يأتي أيضاً مقابلاً ـ متعارضاً مع الجزء الثالث القائم في القسم الأول، إذ أن محوره العقل الذي يأتي بالعجائب تطيعه القنا ويقوض الجحافل يتعارض مع الهوى الذي يضل العقل ويُماثل بين رماح القوم ورشاقة الأجساد؛ وهو المرتبط بالصنعة البشرية الراقية (القلم أو =

على المستوى الإيقـاعي يلحظ أن البيت الأول من هذا الجـزء (30) يتطابق مـع البيت الأخير من الجزء السابق (الثاني)، وفي ذلك دلالة على العلاقة القريبـة والمباشرة التي تربطه به والتي تتفق مع ما لاحظناه دلالياً حول العلاقة بين الكتابة (المراسلة) والقلم.. بيد أن علاقـة التطابق الأقوى هي تلك التي تقوم بين هذا البيت (30) والذي يليه (31) من جهة مع البيتين الأخيرين من الجزء نفسه (38 و39)، وهو تطابق يمثل علامة فارقة قوية تعين حدود هذا الجزء بأكمله بقدر ما يساهم في تحديد تشكله الإيقاعي الداخلي.

فالأبيات العشرة التي يتألف منها الجـزء المذكـور تتوزع بنـاء لذلـك إلى مقطعـين حيث تلتحق الأبيات الستة الوسطى بالتساوي بهـذه الأبيات المتـطابقة، فـترتبط الثلاثـة الأولى منها (من 32 إلى 34) بالبيتين الأولين (30 و31) والأبيات الثلاثة الأخيرة منها (من 35 إلى37) بالبيتين الأخيرين (38 و39). هذا التوازن النسبي قد يكون أشد تماسكاً إذا ما اعتبرت حركة الهاء المخفوضة في «عليه» (في البيت 35) مشبعة ليصبح البيت الذي ترد فيه متطابقاً إيقاعياً مع البيت37 ويتكرّس بذلك تميّز المقطع الثاني عن المقطع الأول.

يمكن المضيّ أبعد من ذلك في ملاحظة التطابق بين البيت الثالث في المقطع الأول (32) والبيت الثاني في المقطع الثـاني (36) وهو تـطابق يشير إلى تمـايز التـوازن القائم في الأول عنـه في الثاني، حيث أن اجتماع هذا البيت (32) مع البيتـين الأولين (30 و31) يشكّـل وحدة مقـابلة لاجتماع البيت (37) مع البيتين الأخيرين (38 و 39) المطابقين للأولين. ويبقى التطابق الذي يقيمه البيت الأول (30) مع السابق عليه يميزه داخل وحـدة الجزء الكليـة ووحدة المقـطع الأول الجزئية. وفي هذا التمييز كما في التشكل العام للجزء وتشكل مقطعيه يبلغ المستوى الإيقـاعي لهذا الجزء حداً عالياً من التجانس والتآلف مع مستواه الدلالي.

على المستوى النحوي تبدو الصيغ التركيبية المعتمدة متنـاسبة إلى حـد كبير مـع التحول الدلالي في اتجاهه العام نحو التفصيل، كما يعبر عن ذلك اعتماد حرف جر مع ضمير المخاطب المتصل (لك) في بدء البيت الأول (30) وبدء البيت الأخير بضمير المخاطب المتصل على تمايـز عن الأول (رأيت) تعبيراً عن وحدة هذا الجزء الكلية بأكمله. وفيما تعلن صيغة الجـر المعتمدة في البيت الأول وحدة خاصة بها، تـأتي صيغتا الجر المطابقتان لها والمتميزتان بـاعتمادهمـا ضمير

= الكتابة) والإنتـاج الثقـافي المتميـز في اجتماع التنـاقض فيـه عـن الطبيعـة يتعارض مـع الارتباط بـالجسد الإنساني (الأنثوي) الذي يُماثل بين الإنتاج الصناعي المختلف، كما يُماثل بينه هو وبين عناصر الطبيعة.

الغائب المفرد المذكر في تطابقهما في البيت 31 و 33 لتنضما إليها مع ما يتبع كلاً منهما من بيت لاحق عليه في توازن متماسك. يزيد هذا التماسك صلابة كون الضمير المفرد المذكر المجرور في البيتين المذكورين وارداً أصلاً في البيت الأول ومتفرعاً منه، بما يتناسب مع خصوصية هذا البيت من ناحية، وترابط المقطع من ناحية ثانية وتلاؤم ذلك كله مع التفصيل الدلالي والإيقاعي الملاحظ سابقاً من ناحية ثالثة. كما تأتي الصيغتان الشرطيتان المتطابقتان في البيتين 35 و 37 ليكونا وحدة ثالثة تجد في جواب شرط كل منهما كما في التضمين الذي يسم الأبيات الخاصة بكل منهما توازنها الخاص، معبرة بدورها في ورود الصيغة ذاتها في الوحدة السابقة (إذا استنقطته. . .) عن تفرعها عنها بما يتناسب كذلك مع التفصيل الدلالي والتجاوب الإيقاعي القائمين فيها. وهي، إذ تضم كذلك ضمير الغائب المفرد المذكر وتنتهي إلى ضمير المخاطب المفرد المذكر كما أشرنا، تؤدي نحوياً ما سبق ولاحظناه عروضياً ودلالياً. بالإمكان القول إن التشكل التعبيري يعرف على المستوى النحوي هنا تعادلاً وتكافؤاً مع ذلك الذي تبدى على المستويين الدلالي والإيقاعي على درجة فائقة من التناسب تسم الجزء كله بجمالية إبداعية رفيعة[40].

(40) بالإمكان تمييز توزيع دلالي ـ إيقاعي ـ نحوي آخر لايقل تناسقاً وتناسباً عما لاحظناه حتى الآن.
فإذا كانت وحدة الجزء العامة تقوم دلالياً حول الإشادة بقلم الممدوح، أو كتابته باعتبارها عملاً أسطورياً يأتي بالمعجزات، فإن هذه الأسطورية تأتي للسلطة والحكم أو الملك بالعظمة والنفوذ. ولكنها أيضاً تأتي بالخارق والعظيم الشأن إطلاقاً، فيتوزع بناء لذلك إلى مقطعين: أول خاص بعظمة الملك (في الأبيات الأربعة الأولى: 30 - 33) وثان خاص بسلطته وعظمته المطلقتين (في الأبيات الستة اللاحقة: 34 - 39). يتفق هذا التوزيع مع توزيع إيقاعي يعتمد الإزدواج ركيزته التوزيعية بناء لذينك الزوجين المتطابقين من الأبيات اللذين يعنيان حدود وحدة هذا الجزء الإيقاعية ككل (30 - 31 و38 - 39) بحيث أن البيتين الأولين يؤلفان مع البيتين اللاحقين اللذين يبدآن ببيت له مطابقه بين الأبيات اللاحقة وحدة جزئية أولى، مقابل تلك الثانية التي تليها والتي تتألف من زوج من الأبيات الثلاثة تنتهي الأولى منها عند بيت مطابق لما سبقه (البيت 30) مع البيت (32) والأخيرة بالبيتين الأخيرين المطابقين بدورهما لما سبق (38 و39 مع 30 و31). أما إذا أخذ إشباع حركة الهاء الأنف الذكر (في البيت 35) فيضحي هذا التوزيع أكثر تماسكاً وأمتن توازناً.
هذا التوزيع نفسه نتبينه كامناً على المستوى النحوي في ذلك التطابق الذي يقيمه الجار والمجرور في مطلع كل من البيتين 31 و 33 ليؤلفا وحدة متميزة (أولى) عن تلك التي تليها (الثانية) التي يشكل تطابق أداة الشرط فيها علاقتها المميزة في كل من البيتين 35 و39، في الوقت الذي يشكل ضمير المخاطب في مطلع كل من البيت الأول (30) والأخير (39) علامة فارقة تعين الحدود الخاصة بهذا الجزء بأكمله.
هذا الانسجام البارز بين المستويات المختلفة يحقق، عبر التكافؤ العالي الذي يبلغه، جمالية التعبير الفني هنا. وهو يتضافر مع ذاك الذي لوحظ أعلاه ليشير إلى الدرجة الراقية التي تتوصل إليها العملية الإبداعية للتعبير في هذا الجزء، والتي يشكل تعدد أوجه التوازن والتعادل في وبين مستوياته المختلفة قرينة دالة =

على المستوى الأسلوبي تستمر الوجهة العامة التي لاحظناها أعلاه من حشد للصيغ البلاغية المتعددة في صور تتلاحق متحدة أو مترابطة لتبني الفضاء العام لهذا الجزء وأجواء وحداته التفصيلية. وإذا كان للجزء المذكور أن يتميز عن سابقيه في هذا القسم (الثاني) ففي هذا التعقيد الذي تبلغه الصور فيه أحياناً وما يستدعيه تركيبها من استطالة غير موجودة في الجزء الأول. وهي إن لم تغب عن الجزء الثاني (راجع البيتين 17 و 18) لا تبلغ فيه المدى الذي تعرفه في هذا الثالث (كما أشرنا في 35 - 36 وفي 37 - 39) والذي يفرض تضميناً في الأبيات المعنية بذلك، كأن التعبير في مساره النظمي يتناسب في تقدمه مع التعقيد الأسلوبي وتنامي الزخرفة الفنية فيه. وهو في ذلك كله يعتمد توزيعاً خاصاً ينفرد فيه البيت الأول في الاستعارة المكنية التي تأتي فيه مرتكزة على المادي ـ الجامد المفرد (تجسيم؟) من جهة (شباة القلم) وعلى الحيوي ـ المتحرك المتعدد (تشخيص؟) من جهة ثانية (كلى ومفاصل الأمر) في علاقة سيطرة للأول على الثاني توحي في مداها النهائي (القتل) بالقدرة المطلقة للممدوح على تحقيق ما يريد. فالصورة التي يصبح فيها القلم سلاحاً (سيفاً وسهماً معاً؟) يرمي به الممدوح غاياته أهدافاً يصيبها في صميمها ونواحيها، تقديم لوسيلة سيطرة ترقى على السلاح نفسه الذي قد يصيب الصميم أو غيره (وقد يخطىء؟). وما هي كذلك إلّا لأنها متميزة بوجودها في يد الممدوح على ما عداه (القلم الأعلى). والصورة نفسها تتميز عن باقي الصور اللاحقة في هذا الجزء الذي تأتي الأبيات الأربعة التالية (31 - 34) ببعض منها ممزوجة جميعاً بطباق يسمها ويميزها عما قبلها وعما بعدها، وتأتي الأبيات الخمسة الأخيرة (35 - 39) ببعضها الآخر الذي يتميز بالتعقيد والاستطالة كما أشرنا أعلاه.

فالملاحظ أن الصور المتلاحقة في الأبيات الأربعة المذكورة تأتي متنوعة ومتناسقة في آن في اعتمادها التشخيص بدءاً ونهاية (31 و 34) على ارتباط مباشر بالقول واللفظ، وفي إفرادها الوسط الداخلي (32 و 33) لأنواع من الاستعارة تتردد بين الحيواني والنباتي والطبيعي تباعاً لتوحي من خلال ذلك كله بالبعد الأسطوري العام والبالغ الأثر الذي تسعى جميعها لتقديمه. وهي لا تكتفي لذلك بالعناصر البيانية التي تتوسلها، بل تلجأ إلى الطباقات المختلفة (في الخلوات والمحافل.. ولعاب الأفاعي وأري الجنى.. والطلل والوابل.. والفصيح والأعجم.. والراكب والراجل...) لتبين من خلال التناقضات التي تتضمنها وتشير إليها، ومن خلال اجتماعها في هذه الصور، المدى الأعجوبي الذي تفضي إليه.

= عليها ومؤكدة لها، بقدر ما يشكل علامة فارقة فيها ومميزة لها ليست بغائبة عن أجزاء أخرى، لتضحي بذلك علامة فارقة ومميزة في جمالية النص الإبداعية ككل.

أما الأبيـات الخمسة الأخيرة فتشتمل على صورتين تبـدوان في التعبير المجـازي المركب القائم في كل منهما. حيث يجتمع التشخيص والتجسيم متلاحقين مـرتين (امتطى.. وشعـاب الفكر... ثم إطاعته أطراف القنا.. وتقوضت الجحـافل...) في الصـورة الأولى التي تضم إلى الاستعارة التشبيه مقيمـة المفارقـة بين الفعـل وفاعله (تقـوضت لنجواه...) عـلى مبالغـة تنتسب للخارق في مجيئها على فروسية خاصة هي فروسية الفكر التي تتبـدى فعاليتهـا المطلقـة عـلى أبلغ ما تكـون؛ كما يجتمـع إلى المجاز والاستعـارة (استغزر.. ورفـدتـه..) التشخيص والتجسيم (أقبلت أعاليه.. والشـأن الجليل.. والخطـب السمين...) والـطباقـات المتتاليـة (الأعالي و الأسافل.. الجليل والمرهف.. السمين والناحل...) في الصورة الثانيـة التي، إذ تصل عبر هذه العناصر البلاغية الوحدات المختلفة ببعضها كـأنها تستطيل لاستيعاب ميزاتها جميعـاً، تمضي في الظاهـر نحو واقعيـة في الوصف أدق من الصـورة الأولى، لكنها في الحقيقـة تتجاوز هذه نحو العظمـة المطلقـة التي لا تقتصر على الفـروسية وحـدها، فتحـافظ على الجـو الأسطوري العام وهي تمهد للالتفات اللاحق مباشرة إلى الممدوح. عـلى ما في هـذه الوجهـة العامة من اتقان تعبيري يشـير في تلاؤم تفـاصيلها مـع التوزيـع الدلالي والإيقـاعي والنحوي المبين أعلاه إلى الشأو الرفيع وربما الاستثنائي الذي يبلغه في التفنن والإبداع.

٤ ـ الكرم مداد الحكمة والشعر:

إذا كان الحديث عن الموقع السياسي (من الخلافة ـ الجزء الثـاني) والعلمي (في الكتابـة والقلم ـ الجزء الثالث) مرتبطاً بالطلب الافتتاحي (بالـرعايـة ـ الجزء الأول) ومـبرراً له، فـإن التطرق إلى الكرم الذي يشكل المحور الدلالي للجزء الرابـع والأخير من هـذا القسم (الثاني) يبدو أكثر قوة ووثوقاً في العلاقة بالطلب المذكور منها؛ بل يبدو المـوضوعـان السابقـان وكأنهما دوران حوله وإشارات ضمنية إليه قبل الكشف السافر عنه.

إن الكرم، في صيغه المتنـوعة من نـول وعطاء وبـذل... يكاد لا يخلو من ذكـره شعر مديح على الإطلاق. إذ باعتباره شكراً مسبقاً على العطاء الـلاحق أو المتوقـع يجري التشـديد عليه إجمالاً كتشجيع للممدوح عـلى بذل مـا يرضي الشـاعر، ويـطلق فيه هـذا الأخير لخيـاله وهواماته العنان كأن المبالغة كلما كانت بشأنه أكبر كلما جاء العطاء أعظم. والشاعر هنـا يجعله في ختام قسمه المختص بـالمديـح ليكون زبـدة القول فيـه، وليمهد بـه القول للقسم الثـالث الطلبي المباشر، معلناً في موقعه النظمي موقعه الدلالي في المديح كمجال مشترك بين الممـدوح والشاعر، بين التعظيم والتكسب...

في هذا الجزء (الـرابع) لا يقتصر التعبير على الكـرم وحده، فهنـاك إلى جانبه العـدل

والرأي والحقّ وانعدام العيوب. . إنما يشكّل الكرم محور التعبير فيه، فيأتي مباشراً أو غير مباشر يكاد لا يخلو منه بيت هنا، مما يجعله في ما يشفع به من معان متعددة أكثر كثافة وغنى، ويحظى بأبعاد متميزة يجدر بالبحث تبين خصائصها.

إن الإشارة الأولى إلى عطاء الممدوح تقترن بحكمه العادل، في تقابل يوحي بعلاقة متبادلة ومتعادلة بين الأمرين، فتقيم بذلك صلة مباشرة ومتينة بما سبق التعرض له من أوجه إشادة وتبجيل، بقدر ما تعطي المعنى المدحي الخاص بهذا الجزء والذي يجري تفصيله لاحقاً. كما لا يفوت الناظر أن الحكم مزدوج المعنى (فهو القضاء وهو إدارة شؤون البلاد) وقد يكون المعنيان مقصودين. كما قد يكون اعتماد النسب في ذكر الممدوح (ابن أبي مروان) في البيت الأول تذكيراً بخط عريق في هذا المجال، واستثارة لمجد تليد خاص بالممدوح. في هذه الوجهة تمضي الأبيات اللاحقة لتفسر ولتوضح هذا المعنى العام. فإذا بأصداء المعاني المدحية السابقة تتردد قوية، ومعها يتأكد بصيغ مختلفة معنى الكرم بشكل خاص. هكذا يبدو التعرض إلى استقلال الممدوح برأيه متفرعاً من القول بحكمه العادل بمعناه السياسي، بقدر ما هو واضح تفرع عدم تأثر سخاء الممدوح باللوم الذي يوجه إليه بهذا الصدد منهما معاً ومن كرمه الضافي كذلك.

في هذا التفريع المزدوج مبالغة في المعنى الأول وإمعان في المديح. ففي التفصيل الأول يتجسد عدل الحكم في مواجهة الجور والاستبداد ولو كان جماعياً أو أكثرياً أو كان نخبوياً أو عرفاً، مما يشكل رفعاً من قدر صاحبه يعلو به على أولي الأمر بقدر ما يعرض بهم وينسب، إليه ضمناً الإخلاص والشجاعة والثبات إلى جانب العدل، مقدماً عبره النموذج المثالي للإنسان العاقل. أما في التفصيل الثاني فالمبالغة تحاول تجاوز الأولى أكثر من تأكيدها، فذكر العواذل بحد ذاته دليل على إسراف يضاهي العطاء الطامي إن لم يتفوق عليه، وعدم التجاوب مع هؤلاء العواذل تأكيد على ذلك.

يتجاوب التفصيلان في هذه الأصالة الراسخة التي تذكر بخط المجد العريق الذي ينتسب الممدوح إليه. فكرم الممدوح لا يحد منه لوم كما أن رأيه لا يغيره إجماع الآخرين. في هذا التوازي الذي يقيمه الشاعر بين الرأي والكرم يتبدى الرأي صالحاً رغم انفراده عن رأي الجماعة، وقد يكون مديحاً للممدوح في تشيعه بقدر ما هو نيل من الموقف المخالف له، ومن أصحاب السلطة العباسية نفسها. وهو تمثيل للحكم العادل الذي أشار إليه البيت الأول (40) يدخل تفسيراً جديداً للمدح الوارد في الجزء الثاني (الخاص بالخلافة) يجعل مآثر

الممدوح البادية هناك ناتجة عن تشيعه المتراثي هنا[41]. كما يتبدى الكرم وكأنه امتداد للموقف السياسي الديني، متفرداً مثله، بحيث يصبح التخلي عنه وكأنه تخل عن هذا الموقف. وبالتالي تصبح الإشادة بالممدوح على هذا النحو محاولة توريط له يحكم موقفه اللاحق بحيث لا يترك مجالاً آخر أمامه غير العطاء اللامحدود.

يدعم هذا الفهم البيت 42 الذي يعلن في تفصيله نوعاً من التداخل والتلاحم بين الرأي والكرم حيث أنه يشير إلى كون الممدوح لا يبذل ماله إلاّ في الحق، فيكون إسرافه إمعاناً في هذا الحق وتطرفاً فيه، ويكون في الوقت نفسه تجسيداً لأخلاقه وأفكاره في آن. وإذ يشار إلى استثناء قد يقع في ذهاب المال إلى غير هذا الوجه فإن الشاعر يجعله في مكروه خارج عن إرادة الممدوح، وبما أنه كذلك فإن مآله الباطل، مقيماً بذلك تعارضاً بين البذل والانتزاع يتجانس مع ذلك القائم بين الحق والباطل، مستدعياً في الوقت نفسه عطاء الممدوح باعتباره حقاً، دالاً في بالغ إسرافه على إمكان نيل الباطل منه أكثر من دله على غصب الزمان وأحداثه لماله.

إلا أن هذا العطاء مقدم على أنه لقاح بما يتضمنه من عطاء تام أو متنام ينزهه عن أي شائبة داخلية أو خارجية، أمناً كانت من الممدوح أم غصباً من قبل سواه؛ فيجتمع إلى جانب البذل الماديّ الكرم الأخلاقي للممدوح وأنفته العالية. وفي تأكيد إيجابياته، ونفي سلبياته، يتقدم كرم الممدوح في تفاصيل علاقاته بالعدل والحق والأنفة عملاً عظيماً راقياً اجتماعياً ودينياً وشخصياً.

من المعنى الأخير تنطلق الأبيات الثلاثة اللاحقة (44- 46) مفصلاً كل منها لما قبله على توالد وترابط يميزانها جميعاً عن الأبيات الثلاثة السابقة عليها (41- 43) التي جاءت تفصيلاً

---

(41) عقب ابن المستوفي على البيت 41 بقوله: «وفي الطرة بخط يحيى بن محمد الأرزني: إنما عرض أبو تمام في هذا البيت بما كان يعتقد في محمد بن عبد الملك من التشيع، فيريد أن الشورى وما ذهب إليه عمر في أن جعل علياً عليه السلام واحداً من ستة لم يملك على محمد رأيه في أن علياً عليه السلام كان أولى بالأمر، وقد صرح أبو تمام بذكر مذهب محمد بن عبد الملك في البائية حين قال:

وزير ملك ووالي شرطة ورحى ديوان حرب وشيعي محتسب»

(ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ذكر سابقاً، المجلد الثالث ص 125 ـ الملاحظة رقم 3).

إن صح هذا التعقيب يتخذ المديح طابعاً سياسياً مباشراً ليس في أبعاد المثالية المتعددة الأوجه كما هو الحال في هذه الأبيات وحسب، وإنما أيضاً في أبعاده الأسطورية المتنوعة الصيغ كما مر معنا أعلاه؛ ومنها على سبيل المثال البيت 25 حيث يبدو العمل الأعجوبي للممدوح وكأنه يرد في سياق من المعجزات تجد مرجعها الأساسي في معجزات النبي محمد والإمام علي بن أبي طالب... خاصة فيما يروى عن رد الأخير للشمس من مغيبها ليؤم في جماعته الصلاة، المتأخرة بسبب استطالة إحدى معاركه الحربية، في حضورها.

لمعنى البيت الأول (40)؛ كما تتميز عنها باقتصارها على الطابع السلبي للمديح، أي أن المديح فيها لا يقوم على إلحاق صفات إيجابية بالممدوح كما جرى في التفصيل الآنف (المدح الإيجابي)، بقدر ما يقوم على استبعاد صفات سلبية عنه (المدح السلبي). فالبيت 44 يتناول ما أشار إليه السابق عليه من تنزيه لكرم الممدوح عن الشوائب فيؤكد أن صلاته جميعاً خالية من أي غدر مبيناً تفرده بنزاهته هذه في وضع سمته الغدر والإساءة. يتابع البيت التالي (45) هذا التوسع حين يبعد عن الممدوح أي عيب كان، معتبراً أن مقتل المرء وحياته ليس في قلبه وإنما في أخلاقه، جاعلاً بذلك من حياة الممدوح بأكملها حياة فاضلة نقية. أما البيت الأخير (46) فينفي عن الممدوح الطيش في هذه الحياة لترف يصيبه فيها، كما ينفي اضطرابه في نعمة إلهية تعمها. فكأنه في ذلك كله يعيد الصلة بما ذكره من قبل بصدد أصالة الممدوح الكريم. وهنا، كما هناك، تشديد على الكرم واستدعاء له حتى ليبدو النكوص عنه عيباً لا يليق بالممدوح، بل يكاد يكون مخاطرة في الموت لا يمكنه أن يقدم عليها. يمنعه من ذلك وعيه وعقله، كما تمنعه أصالته والبعد الديني لوضعه.

بناء عليه يتشكل هذا الجزء (الرابع والأخير من القسم الثاني) في وحدات دلالية ثلاث تقوم الأولى في البيت الأول (40) والثانية في الأبيات الثلاثة التالية (41 - 43) والثالثة في الأبيات الثلاثة الأخيرة (44 - 46). ولا يقوم الترابط والتماسك والتجاوب والتآلف في داخل هذا الجزء وحسب، في التحام السلب مع الإيجاب والتفصيل مع التعميم لتكوين وحدته المتميزة، وإنما يقوم كذلك في التحامه مع الأجزاء السابقة عليه ليستكمل عملية التعارض مع القسم الأول فيما يهيىء الانتقال إلى القسم الثالث. فهو يدخل في تعارض مع الجزء الأخير (الرابع) من القسم الأول (البيت 10) من حيث أن حكم الممدوح العادل ورأيه الحق والصواب يدخل في تناقض مع الهوى والعاطفة، وأن الهوى الخلس في ذلك الجزء السابق يتعارض مع ما يذكر هنا من شيوع الكرم وإعلانه كما يدل على ذلك العواذل وكما يؤكد التعبير الفعلي المركزي في النص (أرى.. وترى.. ويرى).. مبدياً عن بالغ الانتظام الذي تدخل فيه جملة أقسام وأجزاء النص. على هذا النحو يصبح اكتمال المديح غير متعلق بالقسم الثاني فقط، وإنما أيضاً بالقسم الأول على متانة وتناسق، وهو ما يجعل من القسم الثالث تتويجاً للقسمين السابقين معاً.

قد يكون في تتبع أوجه التكافؤ والتعادل بين مستويات هذا الجزء المختلفة ما يتيح إظهار المدى الذي يبلغه الإخراج الشعري من إتقان وإبداع.

ضمن هذا المنظور يتبين لنا أن التركيب النحوي المعتمد يأتي متناسباً مع هذا التوزيع

الدلالي مؤكداً له. فالوحدة الأولى (البيت 40) تفتتح بصيغة المتكلم المفرد، بينما تفتتح الثانية (41 - 43) بصيغة الغائب المفرد المذكر الذي يعمها في أبياتها الثلاثة قبل أن تأتي صيغة المخاطب المفرد المذكر لتعلن التحول إلى الوحدة الثالثة (44 - 46). وتسهم العناصر اللغوية المعتمدة في تأكيد هذا التوزيع، إذ يأتي فعل أرى خاصاً بالوحدة الأولى، وهو يغيب عن الوحدة الثانية ليعود فيظهر في الوحدة الثالثة بقوة من جديد...

أما المستوى الإيقاعي فيكاد يتطابق في توزيعه مع المستويين الدلالي والنحوي. إذ في الحين الذي يتميز فيه هذا الجزء بأكمله في التطابق الذي يقوم بين بيته الأول (40) وبيته الأخير (46) يقيم التطابق بين البيت الثاني (41) والبيت الخامس (44) توازناً داخلياً فيه، يتولى على أساسه كل منهما تصدر مجموعة من الأبيات متماثلة في عددها ومتميزة في إيقاعها. في هذا التوزيع الإيقاعي العام يعلن البيت الأول (40) في زحافه المفرد الطابع الإيقاعي العام للجزء، ويأتي البيتان المتطابقان ليؤكدا، إلى جانب الوحدتين اللتين يميزانها، تماثلهما مع البيت الأول، ليتضافر هذا التماثل مع ذاك الذي يعم الوحدة الثالثة حيث يتطابق البيت الأخير فيها مع البيت الأول السابق بما يتناسب مع التشكل الدلالي والنحوي، الذي لاحظناه أعلاه.

هذا التناسب قائم أيضاً في تجاوب إيقاعات هذا الجزء مع تلك السابقة عليه، حيث أن التطابق الإيقاعي الذي يحده في بدايته ونهايته هو ذاك الذي ينطلق فيه المديح المباشر في الجزء الثاني (البيت 17) ليتلاءم التركيز على الكرم مع هذا التوجه الذي يضع الكرم في أولوياته. كما أن التطابق الداخلي (بين 41 و 44) يتجاوب مع البيتين المتطابقين في الجزء الأول واللذين تمثّل فيهما بدء المديح في صيغته الطلبية (14 و15) ليشتركا معهما في الأهمية التي لاحظناها لهما والتي دل عليها التطابق الإيقاعي مع البيتين الأولين في القصيدة. في حين يتجاوب إيقاع البيتين الأوسطين في الوحدتين الداخليتين لهذا الجزء (42 و 45 في الثانية والثالثة) مع متطابقين أشرنا إلى ورودهما أعلاه في الجزء السابق (30 - 38 و- 32 - 36 تباعاً). كأن هذه الوحدات الإيقاعية تتضافر وتتكامل فيما بينها لتكون شبكة من العلاقات الإيقاعية متجانسة إلى حد كبير مع الشبكة الدلالية ـ النحوية ومتجاوبة معها.

على المستوى الأسلوبي يكاد أن يجد التوزيع الدلالي ـ النحوي ـ الإيقاعي في صيغ التعبير تشكلاً من العلامات الفارقة مناسباً له. ففي حين يكاد البيت الأول (40) يخلو من أي صورة تعبيرية على خلاف بقية الأبيات الأخرى فيتميز بذلك عنها بما يتلاءم وتكوينه لوحدة خاصة به، يأتي الطباق بارزاً في الصورة المجازية القائمة على الاستعارة إلى جانب الكناية في البيت اللاحق (41) في حين يظهر الجناس في الصورة المجازية التي يضمها البيت

44 إلى جانب الكناية أيضاً ليشكل كل من هذين البيتين على هذا النحو علامة فارقة تميز كلاً من الوحدتين الملاحظتين آنفاً (الثانية: 41 - 43، والثالثة: 44- 46). لا تقتصر العناصر الأسلوبية على ما أشرنا إليه. ففي الوحدة الأولى تقوم المقابلة بين العطاء والحكم بجمعهما معاً كما ألمعنا أعلاه بحيث يصبح الكرم المتدفق وجهاً من أوجه الحكمة والعقل. وفي البيت الأول من الوحدةالثانية (41) يلتحم التشخيص الوارد في الشطر الأول مع الطباق في صورة تعبيرية تقابل الكناية الواردة في الشطر الثاني ليؤلفا معاً تعبيراً واحداً هو في النهاية وجه آخر للمعنى السابق. ويستمر التشخيص في البيت الثاني مع الطباق والمقابلة المزدوجة بين الثابت الإيجابي والمحتمل السلبي معرّس حق. . . وربما تحيف منه الخطب) وبينهما وبين الثابت السلبي (الخطب باطل) في صورة واحدة تقدم وجهاً جديداً للمعنى الأساسي الأسبق. كما يأتي الطباق في البيت الثالث (43) في صورتين متقابلتين ليؤدي تلك المفارقة الحاصلة من الكرم الغزير والتام دون منّ ناحية ودون غصب من ناحية ثانية، مستمراً في التشخيص والمقابلة، مما يحفظ لهذه الوحدة طابعها الأسلوبي الموحد والمتميز عما قبلها وما بعدها. في الوحدة الثالثة يبدأ البيت الأول (44) بالاستعارة المكنية التي تشكل جزءاً من الصورة التعبيرية فيه، بينما تشكل الكناية جزءها الثاني، ويحل الجناس فيهما معاً ليقوي من حسن المفارقة الحاصل من اجتماعهما. وإذا كان الطباق قائماً في البيت التالي، فهو لفظي مختلف عما لاحظناه في الوحدة السابقة حيث يسود الطباق المعنوي، كما انه يبرز هنا وجه الاستدراك الذي يحل الاستعارة محل الكناية في التعبير الواحد (الذي يبين حسن الرأي وحميد الخصال). ويقابل التعبير الأخير بين نفيين فيجمعهما مؤكداً في صيغة التوازن الذي يجعلها فيه اتزان الممدوح، إذ تتجاوب صورة الشطر الأول (في البيت 46) حيث يسود التشخيص مع صورة الشطر الثاني حيث يظهر التجسيم على تضافر يشدد على المعنى الواحد الخاص بأصالة نعيم الممدوح ورفاهه. ويعطي هذا التضافر المتجاوب للصورة التعبيرية بأكملها قيمة جمالية تتجاوز الحدود التقليدية لكل من طرفيها.

إن النظر في مجمل هذا الجزء الخاص بالمديح يبين بدوره عن اتزان، كي لا يقال عن تحفظ، غير معهود حتى الآن من قبل الشاعر. فالمبالغات المستعملة هنا خجولة بل حسيرة إذا قيست ليس بما ورد قبلها وحسب، بل بما شاع كذلك حول معنى المديح المتناول هنا (الكرم). إذ أطنب شعراء كثر في هذا المجال في تصويره بالمطر والبحر والربيع. . . وغير ذلك. إزاء هذا الكلام المكرر والمعاد تعظيماً للممدوح يبدو المديح الوارد هنا ضعيفاً وقاصراً لا يتردد في الإشارة إلى غصب الباطل لماله وفي تركيز معظم جهده على نفي العيوب المختلفة عنه.

وإذا كان المديح الخاص بهذا الجزء يأتي مثقلاً بالهم التكسبي القوي الحضور، تشجيعاً وترغيباً في الإيجاب، وتنفيراً وترهيباً في السلب، فمن الملاحظ أيضاً أنه يأتي ضعيفاً، خاصة في جانبه السلبي هذا، أو قاصراً عن ذلك المدى الأسطوري الذي لاحظناه في الأجزاء السابقة. قد يكون لهذا الضعف صلة بذلك الهم، خاصة إذا صح ما يتردد عن عسر الممدوح في العطاء وتشدده مع الشعراء؛ وقد يكون أثراً من آثار التطرق إلى الموضوعات القديمة والتقليدية خلافاً لما جرى في الأجزاء السابقة، فيكون جهد الشعر هنا بلوغ حد أقصى من الزخرفة والتزويق للمحافظة على تماسك نص يمكن للضعف أو التحفظ فيه أن يخل به أو يسيء إليه. وإذا كانت هذه الزخرفة الأسلوبية تأتي متلائمة ومتجاوبة مع التشكل الدلالي والنحوي والإيقاعي فإنها تمنح التعبير هنا بعداً جمالياً يتكامل مع جملة الأبعاد الأخرى التي أتيحت لنا معاينتها حتى الآن.

مع انتهاء هذا الجزء ينتهي القسم الثاني أو الأوسط الخاص بالمديح المباشر، وإذا كان المعنى الأخير الذي ينتهي إليه يتعلق في جانب مهم منه بالجهل فليس ذلك صدفة؛ إذ أن الجهل كان هو أيضاً منطلق التعبير في بداية هذا القسم. ولما كان جهل البدء موضع شكوى، فإن جهل الختم موضع نفي، كأن اتجاه المديح تطهيري، أو كأن انتظام الكلام يمضي باتجاه نظم العلاقة بالمخاطب، في التلميح كما في التصريح.

إلا أن هذا القسم نفسه (الثاني) الذي افتتح بنداء استغاثة طلبية لم تلبث أن عبرت عن قصدها، ينتهي كذلك إلى التلبث عند نعمة الممدوح وغناه، كأن منتهى الكلام فيه منتهى القصد والغاية، وهو في الوقت نفسه منطلق سواه: الطلبي المباشر. فليس أفضل من هذا البيان توطئة لإطلاق الطلب المتوثب والمتحفز على امتداد القسم بأكمله.

خامساً: الطلب التكسبي/ نهى الكلام استسقاء المال:

يعلن الالتفات إلى المخاطب، بالنداء المماثل لذاك الذي افتتح المديح (القسم الثاني). الانتقال إلى محور دلالي جديد (في القسم الثالث) لا ينفصل عن سابقه بقدر ما يتكيء عليه. إن تكرار النداء هنا يذكر بما يليه مباشرة من طلب كما مر في الحالة الأولى (القسم الثاني: الجزء الأول)؛ كما أن الطلب الذي يميزه عن سابقه يستند إليه كالبناء إلى أركانه، فهو يأتي كأنه استنتاج منطقي لكل ما سبق عرضه. وبينما كان هذا الطلب غير مباشر ومموهاً إجمالاً حتى الآن، فإنه يصبح في هذا القسم الأخير (الثالث) مباشراً وسافراً. ولما كان يستحوذ على ربع القصيدة تقريباً (14 بيتاً من 60) فإنه يدل على بالغ اهتمام الشاعر به. فإذا أضيف إلى

ذلك الإشارات المتضمنة في المديح تبدت الأهمية الكبيرة المعطاة لهذا الغرض بحيث يشكل إعلاناً واضحاً لهدف النص ومآل قوله.

يمضي هذا القسم في وجهته الدلالية من تبيان أهمية موقع الممدوح بالنسبة للمتكسبين عامة (في الأبيات 47 - 51) لينتقل إلى تناول علاقة الشاعر به مبدياً شكواه وحرمانه من العطاء (في الأبيات 52- 56) مبيِّناً في المقابل ما يقدِّمه من شعر عظيم (في الأبيات 57 - 59) منتهياً إلى رجاء يمتزج فيه الاستعطاف بالاستعطاء (في البيت الأخير 60) فيفضح بذلك في نهاية النص ضميره الخفي ويكشف سرّه المكنون.

تسمح لنا هذه القراءة تمييز أجزاء داخلية أربعة تتقدم في عددها متجانسة عددياً مع التوزيع الداخلي الذي عرفه كل من القسمين السابقين (الأول والثاني). وهي تقدم تكاملاً دلالياً معهما كما يمكن لنظرة أولية أن تبديه. فأهمية موقع الممدوح (الجزء الأول من القسم الثالث) تتصل بدعوته من قبل الشاعر إلى رعاية الأدباء (الجزء الأول من القسم الثاني) التي لاحظنا علاقتها بمعاناة الشاعر الخاصة (الجزء الأول من القسم الأول)، أما الحرمان الذي يشكو منه (الجزء الثاني ـ القسم الثالث) فيحيل إلى اعتباره الممدوح شهاب الملمات السمح (الجزء الثاني ـ القسم الثاني) وإلى الغياب الخاص بالكرم كما بالجمال عن الأطلال (الجزء الثاني ـ القسم الأول)، في حين يبدو اعتزازه بقصيدته (الجزء الثالث ـ القسم الثالث) متعلقاً بالإشادة بقلم الممدوح الأعلى (الجزء الثالث ـ القسم الثاني) وبذهاب النساء الحسناوات بعقله (الجزء الثالث ـ القسم الأول)، بينما يتقدم استعطافه الممدوح (الجزء الرابع ـ القسم الثالث) على صلة وثيقة بكرم الممدوح البارز (الجزء الرابع ـ القسم الثاني) وبالتحسر على الهوى «الخامل» المفقود (الجزء الرابع ـ القسم الأول). فيتبين من خلال هذه العلاقات المتداخلة التي ترفد سواها كما أشرنا إلى أهمها آنفاً، أي نسيج محكم بالغ الاتقان يؤلف بنيتها العامة وتفاصيلها الجزئية، وبالتالي أي جمالية شعرية رفيعة تتيح توقعها. ربما كانت متابعة تفاصيل التعبير في هذا القسم (الثالث) فرصة لتلمس المدى الذي تحققت فيه هذه الجمالية.

ـ يركز بدايةً الجزء الأول على أهمية الموقع الاجتماعي للممدوح بالنسبة لطالبي العطاء. فالزاوية التي ينظر من خلالها إلى الممدوح زاوية تكسبية مباشرة، يظهر هذا الأخير من خلالها واسطة لا غنى عنها لبلوغ المراد، حتى أن افتقادها معادل للموت، إن لم يكن الموت نفسه. مما يبين عن هذا الشرط الحيوي (العطاء) في عملية التكسب، وهو شرط يهدد افتقاده المادح ـ الشاعر في عيشه الفعلي أو الحقيقي والرمزي أو المجازي. فإذا كان آخر طموح المتكسبين

بلوغ الخليفة باعتباره الأغنى والأقدر، فإن الممدوح ـ الوزير يبدو شرطاً لا غنى عنه لبلوغه كما تدل صيغ التعبير المختلفة على ذلك.

في هذا الموقع الذي يجعل الشاعر الممدوح فيه نوع من الإشادة به باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الخلافة نفسها، ونوع من التدليل على خطورة موقفه، فهو الذي يصل ويقطع بالنسبة لهذه الخلافة. إنما يقوم في خلفية الصورة ضعف من حيث كونها تتضمن من هو أعظم من الممدوح (الخليفة)، بالإضافة إلى كون اعتبارها الوزير واسطة فيه انتهازية وانتفاعية لا تليقان أو لا يليق بصاحبها إعلانها بهذه الفجاجة، عدا عن كونها تمثل تراجعاً وتردياً عن الشأو الذي بلغه المديح سابقاً (راجع الجزء الثاني من القسم الثاني). بيد أن الشاعر يسعى في هذا القرن (بين الممدوح والخليفة) إلى نوع من المساواة بين الطرفين، خاصة في البيت الثاني (48) الذي يجعل موقف كل منها مماثلاً للآخر. بل يكاد يميز الممدوح ويرفع من قدره إزاء الخليفة نفسه حين يعلن أن عونه هو شرط لا بد منه لنجاح أي مسعى، وبلوغ أي هدف، وأن افتقاد هذا العون لا يفضي لغير العدم، عدم لا ينال الأهداف وحدها ولا الوسائل ذاتية وخارجية فقط، ولا ينال الوجود ذاته بالمعنى الجزئي والكلي وحسب، بل يصبح كذلك أمنية مرغوبة!

على هذا النحو يتصاعد التعبير المدحي في هذا الجزء دون أن يغادر المعنى الأساسي، ففي إشارته إلى أهمية موقع الممدوح يركز على دور التوسط والوصل الذي يؤديه، إن في بلوغ الخليفة أو في تحقيق الأماني، وهو دور لا يمكن إغفال علاقته بالدور الذي دعا الشاعر الممدوح إلى القيام به من جمع شمل الأدباء ورعايتهم (الجزء الأول من القسم الثاني) على تمايز واضح هنا يتوصل فيه لأن يجعل من هذه الرعاية بالذات شرط وجود هؤلاء.

في الجزء الثاني إمعان في توضيح المقصود مما سبق، وفي كشف صريح للعلاقة بين الشاعر والممدوح من إلحاح الأول في الطلب ومن إهمال الثاني للعطاء. يذكر الشاعر اصراره رغم البعد الزمني على انتظار تحقيق الممدوح لوعده. وهذا الإصرار يجعله يختزل الزمن فيبدو رغم طوله (سنون. . .) كأنه اللحظات القصار، ويتجاوز المكان محولاً البلدان إلى منازل. . ساعياً في هذا التحويل وذاك الاختزال إلى التقرب من الممدوح واستنجازه وعده أو استعطائه ماله. وهو يشير بما يشبه التنبيه إلى أن عطايا العظماء ضمانة لتنكر الزمان لهم، بل ضمانة كي لا ينقلب هذا الزمن ضدهم، مؤكداً ضرورة الاسراع فيها خشية تهدم مكانتهم. وهو تنبيه غير بريء خاصة في السياق الذي يأتي فيه أو بعد ذكر امتداد الوعد، وهو غير ملائم للسبب نفسه، وخاصة لأنه يذكر بعد الإشادة السابقة بقلم الممدوح. لكن البيت الأخير هنا (56) يتجاوز التنبيه إلى ما يشبه اللوم، حين يعتبر أن حرمانه من العطاء لا مبرر له، خاصة لامتلاء

الممدوح قدرة وغنى. . كأن التعبير هنا مثله مثل ما مر معنا في الجزء السابق، يتجه بشكل تصاعدي عن التعريض المداور إلى اللوم المباشر. . ومثله أيضاً يشكل تراجعاً مريعاً عمّا سبق من مديح خاص بالعطاء الطاغي، وشهاب الملمات الثاقب (القسم الثاني: الجزء الرابع والثاني).

إن الشاعر يقيم هنا تعارضاً واضحاً بين وضعه ووضع الممدوح، فهو الوفي الصبور يقابله إهمال الممدوح كي لا نقول نكثه لوعده وخيانته لعهوده، وهو الحريص على مجد الممدوح (عطائه) باعتبار أن العطاء شرط المجد واستمراره يقابله استهتار الآخر بالكرم مع ما يجره عليه امتناعه عن العطاء من إساءة. . . وفي تركيز الشاعر هنا على المجد والمعالي يذكر بما سبق وأشار إليه من أمجاد تمكن الممدوح من إنجازها (خاصة بالنسبة للخلافة: الجزء الثاني من القسم الثاني)، فكأنه هنا يرهن القول السابق (المديح) بالفعل اللاحق (العطاء). فلكي يكون للمديح وجود دائم ولكي لا يكون كلاماً عابراً، على الممدوح أن يسارع إلى نواله وعليه ألا يدع مجده يتهاوى. . .

في الجزء الثالث مزيد من التخصيص والتصريح في الغرض والعلاقة. وكلما استغرق الشاعر في هذا الاتجاه كلما أضحى التعبير فجاً. فهو يذكر الممدوح بفضله، بعطائه هو له، بمدحه، مشيراً بما يشبه الفخر إلى أهمية هذا المديح. وقصيدته تأتي بالأعاجيب، فهي تشفي وتمرض (تحيي وتميت)، وهي بذلك ترفع المجد الساقط، وتنهض بالعظمة المنسية. إن مدحاً هذا شأنه ليس بحاجة لشيء، هو جميل بحد ذاته. لكن مدحاً يأتي بالعجائب كما أشير لن يكون جماله في حال تزيينه بالعطاء إلا عجباً جديداً!

هناك من ناحية اعتداد بالذات، ومخالطة الفخر للمديح. لكن هذا الاعتداد ليس مقصوداً لذاته بل هو معتمد وسيلة للطلب، فهو نوع من الإلحاح في التكسّب يذكّر الممدوح بما أهدي. وهو بالأخص دعوة لهذا الممدوح ليس للرد على هذه الهدية بالمثل، بقدر ما هو دعوة له كي يتجاوب مع المستوى الراقي (العجائبي) لهذا المديح فيكون عطاؤه مترعاً (عجائبياً) مثله. وليس ذلك مستبعداً من شخص أسطوري كالممدوح، بل إن ما سبقت الإشارة إليه في القسم الثاني حول عجائبه الاستثنائية تجعل من المتوقع بل من المرجح أن تجيء ردة فعله على هذا المستوى المذكور. كأن الشاعر يؤكد في الوقت نفسه أن هذا الشعر الأعجوبي هو ما يناسب الممدوح الأسطوري وأنه هو نفسه بالتالي لا يقل أسطورية عنه، ليس فقط في فعل الإحياء والإماتة (الذي يذكرنا بسم القلم وعسله في الجزء الثالث من القسم الثاني: البيت 32) وإنما في الجمع والتأليف الذي تتجزه قصائده. فإذا كان هذا العمل (التجميعي) الميزة الأساسية في مآثر وأمجاد الممدوح (راجع الأبيات 27, 28. . .) ويشكل أساس الصيغة

الطلبية التي يتوجه بها الشاعر نحوه (راجع البيت 14) فإنه أيضاً مأثرة القصيدة فيها تؤديه وفيها تتميز به. فهي تقوم عبر تأليفها تحديداً باستعادة امجاد الممدوح وبلورتها ـ تماماً كما فعل هو نفسه عندما جمع أعمال الخلافة فردّ إليها ألقها المجيد (في الأبيات 25 ـ 27) ـ وتبرز عبر نظمها كذلك على أجمل وأبهى ما تكون لتستدعي في جمالها هذا العطاء المناسب لها فتبلغ به المطلق ـ تماماً كما يمكن لتلبية الممدوح طلب الشاعر أن تبلغ مستوى استثنائياً مطلقاً (في البيت 16) ـ .

أخيراً يحمل البيت الأخير من القصيدة (الجزء الرابع) زخم التصعيد الماضي في الإلحاح بالطلب والإفصاح عنه. إليه ينتهي النص بأكمله كخلاصة للجهد الذي صاغه وكهدف يستوعبه. يعلن هذا الطلب عن نفسه مفصحاً عن طبيعة العلاقة التكسبية بين الشاعر والممدوح. فالشاعر يتوجه إلى الممدوح برجاء يقرب من الإذلال، مستعطفاً إياه، موضحاً حاجته الماسة إلى عطائه، وقدرة الممدوح الواسعة على تلبيتها. فإذا باعتداد الشاعر السابق الذي بلغ النفج فيه حد مساواته بالممدوح يتردى ليعبر عن ارتهانه له ارتهاناً يتخذ شكل الخضوع الكامل، باعتبار أن حياة الشاعر نفسها تضحي هنا محكومة بعطف الممدوح وتبقى رهن عطائه. فتختتم القصيدة على هذا النداء ـ الاستغاثة، كأنها بأكملها هذا الصوت المستجير.

يتناسب هذا التوزيع الدلالي مع صيغ نحوية معتمدة تؤكده. إذ يسم الجزء الأول مطلعه المفتتح بنداء المخاطب المفرد بكنيته (أبا جعفر: البيت 47) متطابقاً في ذلك مع النداء الذي يفتتح القسم الثاني (البيت 11) كأنه يشير بذلك إلى غاية المديح ـ والقصيدة ـ الحقيقية: الطلب التكسّبي. كما يلحظ اعتماد ضمير مبهم الدلالة في هذا الجزء هو ضمير جمع المتكلم (في ورادنا: البيت 47).

ويسم الجزء الثاني استعماله في البدء ضمير المتكلم المفرد (لي: في البيت52) في جملة خبرية اسمية. هذا إضافة إلى استعمال ضمير متكلم الجمع محدداً هنا للدلالة على المثنى، (البيت 53). وإذا كان ضمير المتكلم المفرد هو الذي يفتتح الجزء الثالث فإنه معتمد هنا بصيغة جديدة مغايرة لتلك التي لوحظت في الجزء الثاني (منحتكها: في البيت 57)ويأتي في جملة فعلية خلافاً للاسمية هناك، بالإضافة إلى هيمنة ضمير التأنيث الغائب للمفرد على أبيات هذا الجزء. ويعود نداء المخاطب المفرد بصيغة الجمع تبجيلاً (أكابرنا: البيت 60) ليعلن الجزء الرابع والأخير. ويأتي ضمير جمع المتكلم (الدال على المتكلم؟) وحده معه. فيختم نداء المخاطب مع متكلم الجمع القسم كما بدآه معاً تأكيداً لوحدته في انشائيته الطلبية وتكسبيته التقليدية. في حين يتردد ضمير المتكلم في جزءيه المتضمنين (الثاني والثالث) معبراً عن البعد الشخصي الخاص الغالب. وكأن استعمال ضمائر المتكلم في انتقالها من الجمع المبهم

(في الجـزء الأول) إلى الجمع الدال على المثنّى (في الجـزء الثاني) إلى المفـرد (في الجزء الثـالث) فالجمع ـ الدال على المفرد؟ ـ (في الجزء الرابع) يشير إلى خطّ تطوّر وتنامي العملية الطلبية التي يعبر عنها القسم بأكمله، فيؤدّي في تعاقب وتوالد أجزائه، وفي ترابطها وتماسكها في وحدته الكلية على المستوى النحوي التشكّل الخاص الذي يؤدّيه المستوى الدلالي.

على المستوى الإيقـاعي يعلن تطابق البيتـين الأولـين (47 و 48) الجـزء الأول، يليهـما أبيات ثلاثـة أوسطهـا يتماثـل في عدد زحـافاتـه معهما. بينـما تتقدم أبيات ثلاثة (52 - 54) البيتين المتطابقين في الجزء الثاني، ويتماثل أوسطها في عدد زحافاته معهما. كأن التـطابق يضمهما معـاً بقدر ما يميز التماثل كلّاً منهما، في توافق ينسجم بقوة مع المستويين الدلالي والنحوي. ويشكل التـوزيع العـروضي المتطابق في البيتـين 57 و 60 إعلانـاً لكل من الجـزءين الأخيرين بقـدر ما يضمهما معاً في وحدة إيقاعية خاصة.

كأن الإيقاع يشير بدوره إلى تمايز أجزاء هذا القسم وتـرابطهـا في آن، في توازن داخـلي يتجاوب ويتكامـل إلى درجة كبـيرة مع الـوضع الـدلالي والنحوي. والمـلاحظ أن الاضطراب الـذي لوحظ أعـلاه على المستـوى الـدلالي في مـا يتعلّق بـالجـزئـين الأول والثـاني ينعكس عـلى الوضع الايقاعي في كل منهما، إذ يقصر التطابق العـروضي عن تكوين وحـدة ايقاعيـة قويـة التوازن والتماسك، كما قصر المديح الطلبي عن تكوين فضاء دلالي مناسب ومتلائم. يضاف إلى ذلـك أن ورود الإيقـاع المتفـرّد عـلى صعيـد النص بـأكمله في الجـزء الثـاني (في البيت 52) يقـوّي من اضـطرابهـا في ظـل الاختـلاف المهيمن عـلى الإيقـاع المحيط بـه. وإذا كـان لبعض التوازن أن يبدو لاحقاً في اجتماع الجزءين الأخيرين في وحدة ايقاعية واحدة، فإن هذا الاجتماع يتفق مع الـوجهة الـدلالية ـ النحـوية التي تـربط المتكلم المفرد والمخـاطب المفرد في الثالث بمتكلم الجمع ومخاطب الجمع في الرابع. يذكر الاضطراب الايقاعي الحـاصل هنـا بما سبق ومر معنا بصدد القسم الأول. وتبدي نسبة الأبيات المتـطابقة عـلى تلك المختلفة هنـا عن تمـاثل كبـير مع تلك التي رأينـاها هنـاك، فعدد الأبيـات المتطابقـة أقل من الأبيات المختلفـة (نسبتها 6 إلى 8 أو 4/3) وتؤلف جميعاً إحدى عشرة وحدة عـروضية تحـظى الأبيات المتـطابقة بثلاث منها مقابل ثمان للمختلفة مما يوحي باضطراب ايقاعي يخفف منه التوزيـع الذي يحكم ايقاع القسم بأكمله وتـرابط وحداتـه، كما يخفف من الاضـطراب الدلالي في المـديح الـطلبي (اللوم والتعريض) وجهته التعظيمية العامة ومآله الاستعطائي.

أخيراً، قد يكون في التوقف عند جانب خـاص من جوانب القـافية مـا يضيف تأكيـداً لهذا الاستنتاج، فالصيغة التي تـأتي فيها في مـطلع النص مكررة في التصريـع الذي تفتتح به

القصيدة (البيت الأول) حيث تعتمد حرفاً واحداً (الهاء) سبق حرف الروي المشبع، لا تتكرر في القسم الأول منها؛ وهي ترد مرة واحدة في القسم الثاني وتحديداً في نهايته (البيت 46)، كتأكيد ربما على الوجهة الدلالية المعارضة المعتمدة في هذا القسم بالنسبة لما قبله؛ إلا أنها تتكرر مرتين في القسم الثالث في جزءيه الأخيرين: في مطلع الثالث (البيت 57) وفي الرابع (البيت 60)، حيث تستعيد الأولى منها اللفظ نفسه الذي اعتمد في تصريع القصيدة (ذاهل) وتأتي الثانية في البيت الأخير ربما لتأكيد الدور الطلبي لهذا القسم المتقدم نتيجة لسابقيه معاً، وللقصيدة بأكملها بالتالي، منهية بذلك النص إيقاعياً كما ينتهي دلالياً، لتبقيه بأكمله مفتوحاً على ذلك السؤال الذي يبدأ به، وذلك الطلب الذي ينتهي إليه، صوتاً يترجع واستغاثة تتردَّد بانتظار من يلبِّي نداءه المحموم. وإذا كانت هذه الصيغة تتواتر أربع مرَّات كما هو بيِّن من التعداد السابق فإنها تستعيد بذلك تشكلاً لم يكف النص عن الاشارة إليه في كل قسم من أقسامه المختلفة، ليعبر ذلك كله عن درجة عالية من التكافؤ والتعادل الشعري:

على المستوى الأسلوبي يعم الطباق والتجسيم والمقابلة جميع الأجزاء التي يتكون منها هذا القسم على تفاوت بينها لا يحول دون التدليل على وحدتها من خلال هذه الأنماط من البيان والبديع، ولعلها تدل في هذا الطابع الأسلوبي العام الذي تمنحه للقسم عن طابعه الدلالي المتوتر في تطلعه للانتقال من حال إلى حال على تعارض معه، وعن البعد الحسي المادي الذي يسم هذا التطلع، أي عن الإلحاح التكسبي العام فيه.

بيد أن ذلك لا يحول دون رؤية عناصر أسلوبية تَسِمُ كل جزء من هذه الأجزاء وتميِّزه عن سواه. فرغم أن الطباق والتجسيم والمقابلة قوية في الجزء الأول (البحر والساحل.. القطع والوصل.. والشفاء والقتل..؛ بالاضافة إلى الخليفة البحر.. والممدوح الساحل.. وقطع الأسباب.. واغارة القوى... ووصلها باليمين.. وانفناء الرجاء.. وإخلاق الوسائل..؛ وإلى الراغب... والسائل...، والرجاء... والوسائل..، وإلف الدجى.. ورجاء السم.. تباعاً) خلافاً لما هو عليه الأمر في الجزء الثاني حيث ترد على ضعف لافت (الشول والحافل.. بالإضافة إلى قطع السنين وبناء المعالي.. وإلى الحرمان من الدر.. والدر حافل.. تباعاً) لكن التشبيه يتقدم عنصراً مشتركاً بينهما (الخليفة البحر.. وأبو جعفر الساحل.. وإخلاق الوسائل إخلاق الجفون.. في الأول، وقطع السنين كالمراحل.. وجزيلات الصنائع معاقل.. واسترحام المعالي كاسترحام المنازل في الثاني). وبينما يقتصر استعمال التشخيص، أو ما يمكن اعتباره كذلك، على الجزء الثاني (الهمة الخامل.. والليالي المناكرة..) فيميزه عن الأول، يشكل انتهاء كل منهما بالكناية (في البيتين 51 و56 تباعاً) عنصراً مشتركاً وجامعاً وعلامة فارقة في إقامة الحد بينهما، وبينهما وبين ما يليهما.

إن الجزء الثالث يختلف عن السابقين تحديداً في غياب هذه الكناية عنه، وكذلك في اعتماده الجناس (البيت 58) الذي يميزه عن بقية الأجزاء جميعاً. إلا أنه يتصل بالجزء الثاني عبر الوجه الذي يميزه عن الأول أي التشخيص أو ما يمكن اعتباره كذلك والذي يعم أبياته الثلاثة دون استثناء (شفاء الجوى.. ورد القوافي للأمجاد.. وتحلية القوافي العواطل...) ويشكل في الوقت نفسه فارقاً بينه وبين ما يليه. فالجزء الرابع يحمل في الكناية التي يأتي بها الحد بينه وبين ما قبله، ويلتقي بذلك مع الجزءين الأولين، ولكنه في غياب التشخيص واعتماد التجسيم والطباق والمقابلة يبدو أكثر اقتراباً من الجزء الأول.

إن التوزيع الأسلوبي يتجاوب مع التوزيع الدلالي والنحوي والايقاعي نسبياً في الجزءين الأولين، ولكنه يفارقهما في الجزءين الأخيرين، وإن أدّى على صعيد القسم بأكمله جواً ايحائياً متناسباً معها (فالكناية مثلاً التي تعم الأجزاء الثلاثة ويخلو منها الجزء الثالث تتفق مع تميز هذا الجزء بالفخر (الطلبي) خلافاً للمديح (الطلبي) في بقية الأجزاء).

- هكذا تبدي القصيدة عن بالغ الجهد والصنعة اللذين يحكمانها. وتأتي شبكة العلاقات الدلالية والنحوية والايقاعية والاسلوبية التي تحكم نسيجها على مستوى راق من الاتساق والانسجام. كأن عمل الشعر ينصب على حياكة نسيج النص جسداً متكامل التقاسيم حيوي الحركة. إن هذا التكامل الحيوي العام لجسد النص هو الذي يجعل من بعض نقاط الضعف في نسيجه هوامش ثانوية، وذلك بقدر ما يضمها ويلفها في هذا النهج التزويقي التفنني العام الذي يسمه في بنيته كما في تفاصيل تشكلاتها، كما كانت لنا فرصة معاينة ذلك[42].

(42) ربما كانت نقاط الضعف هذه والمتمثلة خاصة في الاضطراب الذي عرفه المديح في الجزء الرابع من القسم الثاني وما يليه (منذ البيت 40 وما بعده...) كما أشرنا إلى ذلك في سياق الدراسة، من بين الأسباب التي جعلت الممدوح محمد بن عبد الملك الزيات الكاتب الخبير والمثقف الأريب يمتنع عن إنالة الشاعر، ويثبت ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي (ذكر سابقاً) خبراً لهذا الأخير يورده إثر البيت السادس والخمسين نثبته هنا لدلالته البليغة على نمط العلاقة التي كانت تقوم بين بعض الشعراء والممدوحين، وعلى بعض مقاييس النقد والتقويم التي كان يؤخذ بها في الحكم على قصائد المديح، وعلى جانب من شخصية الشاعر؛ وهو إن لم تصح واقعته يظل دالاً على نمط من التصور الذي تبلور بهذا الصدد. يقول التبريزي: «فلما قرأ هذه القصيدة استحيا من جفائه فاحتج بأنه مدح غيره ممن هو دونه، وأنه لو اقتصر عليه لأعطاه، وأن إكثار مدحه الناس زهده فيه، فقال ووقع بها إليه:

رأيتك سمح البيع سهلاً وإنما	يغالي إذا ما ضن بالشيء بائعه
فأما الذي هانت بضائع بيعه	فيوشك أن تبقى عليه بضائعه
هو الماء إن أجممته طاب ورده	ويفسد منه أن تباح شرائعه =

ربما لم يكن هم أبي تمام الابتداع والتجديد بقدر ما كان همه الإرضاء وجلب التقدير، وكان الجانب الأول بالتالي محكوماً بالجانب الثاني. وإذا كان لجهد إبداعي أن يتمثل في هذا النص فإنه يقتصر على تفنن في الإخراج الداخلي تقدم الأطر التقليدية التي يحافظ عليها في إبراز حدوده، كما تعكس آثارها على جمالية الوحدات التفعيلية الخاصة التي ينتجها. تبدت هذه الجمالية استغراقاً في الصنعة الشعرية، فكان هذا الحوك المتقن لعملية التعبير الشعري متميزاً بالتطرف في التفنن بالاهتمام الكبير بالمحسنات اللفظية والمعنوية، ما أطلق عليه «غلواً» «وتكلفاً» في هذه الصنعة، مع احترام واضح للمتطلبات الإيقاعية خاصة والبيانية إجمالاً. ولما كانت هذه المحسنات حتى ذلك الحين مقتصرة في حال تكثيفها على المجال النثري خطابة أو ترسلاً حيث تبرز المعنوية بينها على ما عداها، كان اتهام البعض لشعر أبي تمام بالسقوط في النثرية[43]. وكان اعتماد الشاعر عليها إحدى العلامات الأساسية الكبرى التي تدل على الانزياح الخاص الذي عرفتها لغته الشعرية. وهو انزياح من مجال (نثري) إلى آخر (شعري) ظاهراً (على الصعيد الخارجي)، وانزياح في الصياغة التعبيرية كامناً (على الصعيد الداخلي) ربما شكل المدى الذي وجدت فيه ابداعية الشاعر فضاء انطلاقتها الأرحب تعويضاً عن الحصار الذي فرضه البناء التقليدي للقصيدة، وهو قد مثل على كل حال مساهمته المتفردة والجديرة بالاهتمام.

= فقال أبو تمام وكتبها إليه:

أبا جعفر إن كنت أصبحت شاعراً ... أساهل في بيعي له من أبايعه
لقد كنت قبلي شاعراً تاجراً به ... تساهل من عادت عليك منافعه
فصرت وزيراً والوزارة مكرع ... يغص به بعد اللذاذة كارعه
وكم من وزير قد رأينا مسلط ... فعادت وقد سدّت عليه مطالعه
ولله قوس لا تطيش سهامها ... ولله سيف ليس تنبو مقاطعه»

(المجلد الثالث ص 130 ـ هامش رقم 11).

كما يمكن لاضطراب المديح المذكور، بل لتناقضه الناتج عن تحوله في القسم الثالث إلى تعريض بالممدوح يتعارض مع المبالغة في الإشادة به التي عرفها القسم الثاني؛ كما للتناقض الذي يثيره الفخر النافج مقابل التذلل المستعطف في الأبيات الأربعة الأخيرة أن يثير الشك في تلاعب نال من هذا النص إثر موقف الممدوح من صاحبه. لكن ذلك كله لا يعدو باب الافتراض ويحتاج إلى تحقق وإثبات غير متوفرين حتى الآن.

(43) من ذلك ما يرويه الآمدي عن بعضهم عن دعبل بن علي الخزاعي قوله في أبي تمام: «ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر» الموازنة، ذكر سابقاً، ص 21.

لم يكن لمثل هذا الوضع أن يأتي اعتباطياً، وهو في التشكل الخاص الـذي يتجلى بـه في هذا النص يحفل بدلالات اجتماعية وذاتية جديرة بالمتابعة. وفي محاولـة للقبض على أهم هـذه الدلالات سنقوم بتتبع بنية النص العامة في تفاصيل تشكلها الخاص.

1 ـ بالامكان الانطلاق لتلمس دلالات النص الاجتماعية من الطلب الذي يشكل محـور بنيته الدلالية. ولما كان هـذا الطلب يـرتكز إلى مـديح يعتمـد على مـآثر الممـدوح خاصـة في السياسة والأدب، ويأتي بدوره إثر مطلع غـزلي عن الطلل وابتعـاد الأحبة، فـإنه يشـير، خاصة في الإلحاح المستغيث الذي يبلغه، إلى عمق المعانـاة الشخصية ـ الاجتـماعية لفئـة من المثقفين. تبدو هـذه المعانـاة متصلة باضـطراب اجتماعي إن لم يهـدد حياة أصحـابها بالموت، فإنه يهددها حتماً بالتعاسة أو الضيق. وهو اضطراب يواجهه الشاعر برؤية عامة حـاضرة ومستقبلية يتـولد عنهـا موقف محـدد: دعوة الممـدوح إلى العطاء كـما تتجسد في صيغـة لف الشمل وجمـع المتفرق ورعـاية الضعفـاء. فهناك تـأكيد عـلى ضرورة التعاون لمواجهة الأخطار التي يتعرّض لها الجميع دون استثناء. فالعطاء هو بمثابة مساعدة للمحتاجين حالياً، ولكنه أيضاً احتراز للمستقبل من تغير الأحداث. كأن العملية بـأكملها عـلى هذا النحو نمط من التعاونية يجد الجميع فيها نـوعاً من الاستقـرار والضمان، ربمـا بسبب ذلك اعتمـد الشاعـر في طلبه المبـاشر صيغة جمـع المتكلم تعبيراً عن حسّ جمـاعي ـ طبقي أو فئوي أو أثراً من آثاره اللاواعية.

- في هذا الوضع الاجتماعي المضطرب يلحظ بلوغ بعض المثقفين مـراكز السلطة، وهـو أمـر لا يخلو من الاضطراب كذلك. فالتحولات الاجتماعيـة فرضت الاستعـانة بخـبرات بعض الأطر المتخصصة. وهي تنم عن تعقـد وتعدد هيكليـة السلطة السياسيـة، كما تشـير إلى بروز فئة الكتّاب كـطرف جديـد في مواقعهـا المحدثـة، أي الوظـائف الإدارية التي تـولدت عن التطور الاجتماعي. فتبدو الإشادة بالقلم اشادة بهذه الفئة الاجتماعية الجديدة، وإذا ما عدها النص باب الخلافة، فإنها أيضاً عدتها الجامعة والموحدة. وبذلك تظهر دروب جديدة لبلوغ المراتب الاجتماعية العليا، والتقرب من أصحابها، لكن هذه المواقع الجديدة ليست ثابتة أو آمنـة. وعـلى هـذا الـوتـر القلق بـالـذات يضرب الـطلب معـزوفتـه، وعـلى هـذا الأسـاس الاجتماعي العام يبني تصـوره التعاوني الخـاص. وتكون الاوضـاع الاجتماعيـة في تطورهـا واضطرابها قائمة في خلفية الصيغة الطلبية ومرتكز تبريرها المنطقي.

- لوضع اجتماعي جديد، وفئات اجتماعية جديدة، علاقات اجتماعية جديدة أيضاً. فالـدعوة التي يصر الشاعر عليها ذات مرتكزات فكريـة ـ أدبية بشكـل خاص، تبـين أسساً جديدة للتجمعات السياسية ـ الاجتماعية مغايرة لما سبق . إذ لم تعـد الانتماءات الـدينية أو القبليـة

هي الحاسمة، بل إن الاشارة إلى موقع ديني للممدوح مخالف للمفهوم السائد أو المسيطر تبين تراجع هذا المستوى لحساب عوامل أخرى. وتوضح الإشارة إلى الصراع على السلطة أنه لا يعبأ بأكثر علاقات القرابة حميميّة (فيتحول الابن عدواً مقاتلاً لأبيه...). فالرعاية النخبوية التي يتطلع الشاعر إليها مهنية تتصل بنشاط مجمل الأدباء والعلماء بشكل عام، كما أنها «روحانية» أيضاً، خاصة بالطبع والمزاج والأخلاق. وفي هذا الجانب كما في ذلك دلالة على ذلك النسيج الاجتماعي الذي أخذ بالتشكل، بتنوع أصوله وانتماءاته، في إطار الهيمنة الإسلامية ـ العربية. ربما في هذا التشكل بالذات كمنت مصادر التفنن الأسلوبي ضمن الإطار التقليدي للقصيدة عند أبي تمام.

ـ يأخذ التشديد على دور العقل والفكر بعداً مهماً من التشكيل البنيوي للمديح. فهو لا يقتصر على تبرير الزعامة الأدبية للممدوح، بل إنه في أساس الإشادة بدوره الخارق في حفظ الخلافة وإعادة مجدها الغابر إليها. كما أن التوقف عند قلمه لا يخرج عن هذا الإطار فيبدو هذا الطرح أثراً من آثار سيطرة الاعتزال المنتصر للعقل على النقل بشكل أساسي. وإذا كان الوزير المثقف يعظم أكثر من الخليفة الوارث للسلطة، ففي ذلك أيضاً أثر من انتصار العقل على النقل. وقد لا يكون أثر الاعتزال مقتصراً على هذا الجانب الدلالي، بل يمضي إلى صلب التعبير أيضاً، بحيث يرجح اعتبار الجهد التزويقي للنص ناتجاً عن هذا الاهتمام بالأسلوب، ليس لأن المعتزلة كانوا من كبار البلاغيين وحسب، وإنما أيضاً لأن هذا الأسلوب كان الدال الذي لا يكتفي بمدلوله المباشر، وإنما يهتم بتأويله، بمعنى معناه تأليفاً وفهماً.

ـ عناصر أخرى يجدر تبينها في ذلك التحول العام الذي يبرزه الانقطاع الحاصل بين المقطع الغرامي والقسم الخاص بالمديح، والذي يشي بتحول اجتماعي عام يقطع مع الارتباطات العاطفية ومنها علاقات النسب والحب والصداقة.. نحو ارتباط متزايد بالمؤسسات والمصالح التي تمثلها، ومنها المؤسسات السلطوية والمهنية والثقافية.

● وفي الخطر الذي مثله العلم والكتابة خاصة في بنية المجتمع، من حيث ارتباطها بأهم جهاز من أجهزة السلطة، وهو الإدارة، كما تبدي ذلك جملة الاشارات التي ترفع من قدر العلم والرأي على ما عداه، وخاصة على الأعمال العسكرية وأنواع السلاح، وما يدل عليه ذلك من اختلاف في القيم والعلاقات الاجتماعية نفسها.

● في الصورة المثالية التي يقدمها المديح الموجه إلى محمد بن عبد الملك نموذج عما يفترض بالوزير أن يشتمل عليه من صفات ومزايا، لا يعتبر مقياساً معيارياً لهذا الدور السياسي

وحسب، وإنما أيضاً لما يجدر بـالخلافـة نفسها أن تتسم بـه من حق وعدل وخيروممروءَة، وبالأخص من علم وأدب أهم مما يتمتع به هؤلاء الوزراء.

- في تصـور للعطاء يمكن اعتبـاره معياراً آخـر يخرج الكـرم عن مـزاجيتـه ليجعله محكـومـاً بالرأي ـ العقل من ناحيـة وبالحق ـ العـدل من ناحيـة ثانيـة، ويخرج التكسب من التملق والتذلل ليجعله قائماً على الإثارة الابداعية والمتعة الجمالية.

- وفي ذلك التزويق الفني والأسلوبي الذي يجهد لضمان الأسبقية في ميدان المديح، ويشير من خلال هذا النمط في التعامل مـع اللغة والأسـاليب إلى نمط سائـد في العلاقـات قائم عـلى الـتزلف والمراهنـة والتدجيـل، بقدر مـا يشير إلى تعقيـد هذه العـلاقات ومـا تفرضـه عـلى أصحابها أو أطرافها من تصنع متزايد ـ وربما دخل في هذا السيـاق إشادة الشـاعر المرجحة بتشيع الممدوح ـ.

2 ـ قد نجد في عملية البحث عن الدلالات النفسانية للنص انطلاقاً من البنية العامة المكونة له تناسباً بينها وبين الدلالات الاجتماعية التي جئنا على ذكرها. فارتكاز المديح والتكسب فيه إلى طلب رعاية الممدوح للمتفـرق والضعيف من المثقفين لا ينم فقط عن حـاجة إلى حماية اجتماعية ازاء المضـطرب والمتقلب والعسر الاقتصادي، وإنمـا ينم أيضاً عن حـاجة إلى رعـاية «فحـولية» إزاء الحـرمان الجنسي المتمثـل في الانقـطاع عن المرأة. يبـدو هـذا الانقطاع كما يقدمه القسم الأول، على المستوى النفساني، غير متعلق بـامرأة بعينهـا بقدر ما هو متعلق بـالجسد النسـائي الذي يحيـل، في لاوعـي النص، إلى جسد الأم. فـالمرأة تتحـول في هذا القسم الغـزلي من ذهلية غـائبة حـاضرة إلى عقـائـل تجـوّل بـالعقـل.. ومـوضوع هوى خلس. في هذا التحول إمعان في الإحالة إلى ذلك الجسد الأمومي الذي يبدو انقطاع تناوله المفاجىء مرتبطاً بما بلغه من كشفه ومتعلقاً باستحضار أبوي تدل عليه صيغة النداء المباشر فيه.

- يشير الأسلوب المعتمد خاصة في صيغه البيانية والبديعية إلى التوتـر الذي يسـود التعبير عن هذه العلاقة وإلى التماثل الذي يسعى من خلاله إلى تجاوزه. هكذا فـإن الدلالـة النفسانيـة لبعض الصور التعبيرية تتجاوز المرجعية الدلالية لها أو الأحكام المنطقية الموضوعـة بصددهـا، مثلما هو الحال بصدد البيت الثامن حيث تبدو المبالغة المتطرفة لا تعبر عن رغبة جنسية جامحة بهوامياتها وحسب، وإنما تعبر أيضاً عن تجاوز الحدود بين المتعارضات والتأكيد على أن كـل شيء ممكن ومباح، شعرياً على الأقل.

- إن استحضار الممدوح الأبوي الذي يأتي في القسم الثاني هو استحضار فحولي بامتيـاز، كما

تدل عليه الصيغ الاسلوبية المختلفة من الشهاب الثاقب والسيف القاصل. . وصولاً إلى صاحب القلم الأعلى الذي لا يكف وصفه المطول عن الإحالة القوية إلى القضيب بامتياز[44].

بقابل هذا الحضور الفحولي انغماس الشاعر بقوة (في القسم الثالث) في سمات انثوية مرتبط وجودها بموقعه التكسبي تحديدا. فمن رجائه السم إلى همته الحامل من أيام وعد الممدوح، إلى قصيدته العاطل يتطلع حسنها إلى تحليتها من قبل الممدوح يتأكد هذا الوضع الأنثوي ـ الدوني للشاعر.

- لكن هذه السمات الأنثوية ليست هي وحدها التي تخص الشاعر. فهناك تماثل بينه وبين الممدوح في الفحولة أيضاً، وإن لم يبلغ فيه مدى الممدوح، كما يدل على ذلك اشتراكهما في العلم والأدب. هذا التماثل الفحولي هو الذي يمثل أساس تطلعه إلى مشاركته في ماله وسلطته، أي في تحقيق رغباته المكبوتة من خلال ذلك. وما يجعل هذا التطلع مبرراً أيضاً موقع الممدوح نفسه كذلك، حيث أن استدعاءه كأب يحيط أبناءه بالرعاية لا يحول دون التذكير ببنوته (البيت 40) ولا بموقعه الدوني ـ كابن كذلك؟ ـ إزاء طرف آخر هو الخليفة (البيت 47) ولا دون الايماء إلى جوانب انثوية فيه (في البيتين 14 و 56)، وجميعهاتشكل عناصر تماثل وتقريب بينه وبين الشاعر.

- على هذا النحو يتبدى الممدوح أخاً أكبر يتمتع بالجسد الأمومي الذي يرمز إليه هنا بالخلافة. فإذا كانت الخلافة علقاً نفيساً يتصارع من أجله المرء ومولاه والأب وابنه، فإنها أقرب ما تكون إلى جسد الأم. ويصبح ضمها من قبل الممدوح إليه (في البيتين 27و 28) استحواذاً على هذا الجسد وتنعماً به في ظل الأب القاصر (الخليفة). ولا يكون تطلع الشاعر لرعايته وعطائه إلا نوعاً من التطلع إلى مشاركته هذا النعيم الذي حرم منه، وبطريقة مماثلة، أي في ظل الأخ الأكبر. كأن في هذا التطلع محاولة لحل الأزمة الأوديبية سلمياً، بمشاركة الأبناء في التمتع بجسد الأم. وهكذا لا يلغي هذا التطلع التفاوت ولا التنافس بين الإخوة، وإنما يبقيهما في حدود التآزر (الأبيات 14و 15و 54).

---

(44) لا يخفى على الناظر اللبيب أن يلحظ مدى التقارب بين القلم الأعلى والقضيب في هذا التصوير الذي يشير إلى شباة القلم التي تصيب الكلي، وإلى لعابه العسلي القاتل، وإلى ريقته الطل والوابل، وإلى فصاحته راكباً وعجمته راجلاً، هذا القلم الذي يقوض الجحافل، وتأتي أعاليه أسافل، والجليل الشأن المرهف، والسمين الخطب الناحل. . . هذا مع الإشارة إلى أنه يجدر عدم قصر دلالة القضيب نفسانياً على العضو الجنسي للرجل (راجع بهذا الصدد: د. عدنان حب الله: «الأنوثة بين الرجل والمرأة» في الفكر العربي المعاصر بيروت؛ العدد 23، كانون الأول 1982 ـ كانون الثاني 1983 (ص 85 - 90) ص 87).

- ربما أتاحت هذه النظرة إلقاء ضوء جديد على الصور التعبيرية المختلفة، مثلما هو الحال بالنسبة للصورة البيانية الأولى التي يبدأ بها المديح (البيت 11) حيث يبدو ذكر الأم إثر انقطاع الغزل مرتبطاً بالأولاد في مقارنة تفيد أن العدد القليل من أبناء الأم (أم العلم - والعلماء) يتيح التفاهم بينهم والتمايز عن العدد الكبير من الأبناء الجهلة. ويصدق الأمر نفسه على صيغ النداء المختلفة التي يعتمدها الشاعر لمخاطبة الممدوح مثلما هو حال تلك القائمة في نهاية النص للاستعطاف («أكابرنا» في البيت 60) المكملة والمؤكدة لهذه النظرة في التحليل.

- تجدر الإشارة أخيراً إلى أن صيغ البديع المعتمدة تتمتع بأهمية خاصة. ذلك أنها في تعبيرها عن هذه الأوضاع المتوترة من التعارض والتماثل في أحوال الذات كما في علاقاتها، تشي كذلك بازدواجية الشاعر الجنسية في عشقه للغلمان كما في غرامه بالنساء، وتفضح بذلك دوراً أساسياً بين الأدوار التي تؤديها، بقدر ما تسهم الرغبة الدفينة بالجسد الأموي في تفسير الازدواجية المذكورة. وفي هذا الصدد يمكن فهم إشادة الشاعر بقلم الممدوح باعتبارها أبعد من تعظيم لفحولة الممدوح، ومن خلاله لفحولة الشاعر، دليلاً آخر عن العلاقات المثلية الجنسية التي يومىء النص إليها.

- لا تمثل هذه الإشارات الموجزة إلى الابعاد الدلالية الاجتماعية والنفسانية للنص بلورة نهائية لمعطياتها، وتبقى على كل حال خطوطاً أولية عامة تضيء مقاربة أولى له على هذين المستويين توضح مدى تناسبهما وتلاؤم طرحهما البنيوي مع ما سبق توضيحه على مستويات أخرى، مما يرفد جمالية النص بمزيد من الكثافة والغنى، بقدر ما يكشف عن حقول دلالية متشابكة وغنية السمات. وقد تسمح معالجة نصوص أخرى، والاستعانة بمراجع أدق وأوسع عن الشاعر ومجتمعه بمقاربة أفضل.

الفصل الثالث

من الشعر النضالي الملتزم:

دراسة نص لحسان بن ثابت الأنصاري (50 هـ ـ 670 م):

«إن الذوائب من فهر وإخوتهم   قد بينوا سنّة للناس تتّبع...»

• نص الدراسة

* مقدمة: في النص النضالي

أولاً: بنية القصيدة: النموذج الإسلامي في جدالية الترغيب والترهيب

ثانياً: التعريف التعليمي: النموذج الجدير بالاتباع

ثالثاً: نصح تهويلي وثناء إرشادي

رابعاً: أبعاد جمالية ودلالية

نص الدراسة[1]

1 ـ إن الـذوائـب من فـهـر وإخـوتهم قـد بينـوا سنـة للنـاس تتبـع

1 ‏/0//0/ ‏///0 /0//0/ ///0 ‏/0//0/ ‏/0//0/ ‏/0//0/ ///0

---

(1) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري بيروت، دار صادر، د. ت. ص ١٤٥ ـ ١٤٦.

وهذه القصيدة تأتي تحت عنوان «مفاخرة بين الزبرقان وحسان» وفي سياق إخباري نثبته هنا لفائدته:

«وكان وفد على رسول الله ﷺ، وفد بني تميم سنة الوفود، بعد فتح مكة، فيهم عطارد بن حاجب بن زرارة، وقيس بن عاصم، وقيس بن الحارث، ونعيم بن زيد، وعتبة بن حصن بن حذيفة بن بدر، والأقرع بن حابس في لفهم ولفيفهم، ودخلواالمسجد، ونادوا رسول الله، ﷺ، من وراء حجراته أن اخرج إلينا يا محمد، فتأذى رسول الله، ﷺ، من صياحهم، فخرج إليهم فقالوا: يا محمد! جئناك لنفاخرك فأذن لشاعرنا وخطيبنا، قال: قد أذنت لخطيبكم، فليقل، فقام عطارد بن حاجب فقال: الحمد لله الذي له علينا الفضل، وهو أهله، الذي جعلنا ملوكاً ووهب لنا أموالاً عظاماً نفعل منها المعروف، وجعلنا أعز أهل المشرق، وأكثره عدداً، وأشده عدة، فمن مثلنا في الناس؟ ألسنا برؤوس الناس وأولي فضلهم؟ فمن فاخرنا فليعدد مثل ما عددناه. وإنا لو نشاء لأكثرنا الكلام، ولكنا نتحينا عن الإكثار، وأقول هذا لأن تأتوا بمثل قولنا وأمر أفضل من أمرنا. ثم جلس. فقال رسول الله، ﷺ، لثابت بن قيس الخزرجي: قم فأجب الرجل في خطبته، فقام ثابت بن قيس فقال: الحمد لله الذي السموات والأرض خلقه، قضى فيهن أمره ووسع كرسيه علمه، ولم يكن شيء قط إلا من فعله، ثم كان من قدرته أن جعلنا ملوكاً واصطفى من خير خلقه رسولاً أكرمه نسباً، وأصدقه حديثاً، وأفضله حسباً، فأنزل عليه كتابه وائتمنه على خلقه، وكان خيرة العالمين، ثم دعا الناس إلى الإيمان به فآمن برسول الله المهاجرون من قومه وذوي رحمه، أكرم الناسُ أحساباً، وأحسنهم وجوهاً، وخير الناس فعالاً، ثم كان أول الخلق إجابة، واستجاب الله حين دعاه رسول الله، ﷺ، فنحن أنصار الله ووزراء رسول الله نقاتل الناس حتى يؤمنوا، فمن آمن بالله ورسوله منع بماله ودمه، ومن كفر جاهدناه في الله أبداً، وكان قتله علينا يسيراً، أقول هذا، وأستغفر الله لي وللمؤمنين والمؤمنات، والسلام عليكم. فقام الزبرقان بن بدر التميمي فقال:

نحن الكرام، فلاحيّ يعادلنا، منا الملوك، وفينا يقسم الرُّبُعُ

وكم قسرنا من الأحياء كلهم، عند النهاب، وفضل العز يُتّبع

ونحن نطعم عند القحط مطعمنا، من الشواء، إذا لم يؤنس القزع

ثم ترى الناس تأتينا سراتهم من كل أرض هُوِيّاً ثم نصطنع

فننحر الكوم عبطاً في أرومتنا للنازلين، إذا ما أُنزلوا شبعوا

فلا ترانا إلى حي نفاخرهم، إلا استقادوا وكانوا الرأس يُقتطع =

= إنـا أبـيـنـا، ولم يـأبى لـنـا أحـد، إنـا كـذلـك عـنـد الـفـخـر نـرتـفـع
فـمـن يـقـادرُنـا في ذاك يـعـرِفُـنـا، فـيرجـع الـقـوم والأخـبـار تُـسـتـمـع

وكان حسان بن ثابت غائباً، فبعث إليه رسول الله، ﷺ، قال حسان: فلما جاءني رسوله فأخبرني أنه إنما دعاني لأجيب شاعر بني تميم خرجت إلى رسول الله، وأنا أقول:

مـنـعـنـا رسـول الـله، إذ حـل وسْطَنـا، عـلى أنـف راضٍ مـن مـعـدّ وراغـم
مـنـعـنـاه لمـا حـل وسط بـيـوتـنـا، بـأسـيـافـنـا مـن كـل بـاغٍ وظـالم

قال: فلما انتهيت إلى رسول الله، ﷺ، وقام شاعر القوم، فقال ما قال عرضت في قوله، وقلت على نحو مما قال، فلما فرغ الزبرقان بن بدر من قوله قال رسول الله لحسان: قم يا حسان فأجب الرجل فيما قال؛ فقال حسان:

إن الـذوائـب مـن فـهـر وإخـوتـهـم قـد بـيـنـوا سـنـة لـلـنـاس تـتـبـع
(. . . [إلى آخر النص])

فلما فرغ حسان بن ثابت من قوله قال الأقرع بن حابس: وأبي إن هذا الرجل لمؤتى له، لخطيبه أخطب من خطيبنا، ولشاعره أشعر من شاعرنا، وأصواتهم أعلى من أصواتنا. فلما فرغ القوم أسلموا وجوزهم رسول الله، ﷺ، فأحسن جوائزهم». (المرجع المذكور، ص 143 - 146).

من الجدير بالذكر هنا أن بعض الباحثين يثبت نص القصيدة في ترتيب مختلف (راجع: د. سيد حنفي حسنين: حسان بن ثابت شاعر الرسول القاهرة؛ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، سلسلة أعلام العرب (20) د. ت. ص 179 - 181) وهو ما لا يمكن الاطمئنان إليه باعتبار أنه مستند على الأرجح إلى نسخة خطية من ديوان الشاعر بمعهد المخطوطات العربية كما يشير إلى ذلك ثبت المراجع (ص 231) دون أي تحديد لمكانها ورقمها وصاحبها وتاريخها. . . ونص الديوان المعتمد من قبلنا هو نفسه الذي نجده كذلك في شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي؛ بيروت ـ دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع 1978 ص 304- 307، وإن اختلفت رواية بعض الألفاظ القليلة جداً، وأجدرها بالذكر ذاك الخاص بالبيت الواحد والعشرين حيث يرد «قلب» بدل «قوم» الموجود في نص الديوان.

إلى ذلك فإن البيتين السابقين على هذا النص هما جزء من ميمية مثبتة في الديوان نفسه (ص 229 - 230) حيث يردان بترتيب آخر أو رواية أخرى (راجع ص 229). والرواية والترتيب المعتمدان من قبل د. سيد حنفي حسنين في كتابه المذكور أعلاه لأبيات أربعة منها مختلفان عن ذينك الواردين في الديوان (راجع كتاب حسنين ص 172)، ولكنهما يتفقان مع الرواية والترتيب اللذين يعتمدهما شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري المذكور آنفاً في سياق تقديه للعينية «إن الذوائب من فهر. . .» (راجع ص 302 - 303). في حين أنه يعتمد في الهامش رواية وترتيباً يتفقان مع نص القصيدة الميمية الكامل المثبت لاحقاً فيه (راجع ص 439 - 441) والمطابق للنص الوارد في ديوان حسان بن ثابت الأنصاري المذكور سابقاً. وتأتي أبيات الهامش ضمن ملاحظة جديرة بالتسجيل حيث يثبت الشارح: «قال بن هشام: حدثني بعض أهل الشعر من بني تميم أن الزبرقان بن بدر لما قدم على رسول الله ﷺ في وفد بني تميم قام فقال:

أتـيـنـاك كـيـمـا يـعـلـم الـنـاس فـضـلـنـا، إذا احـتـفـلـوا عـنـد احـتـضـار الـمـواسـم
بـأنـا فـروع الـنـاس في كـل مـوطـن وأن لـيـس في أرض الحـجـاز كـدارم =

2 ـ يرضى بها كل من كانت سريرته — تقوى الإله وبالأمر الذي شرعوا

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — /ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 1

3 ـ قوم إذا حاربوا ضرّوا عدوهمُ — أو حاولوا النفع في أشياعهم نفعوا

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — /ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه +

4 ـ سجية تلك منهم غير محدثة — إن الخلائق، فاعلم، شرها البدع

//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — /ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 2

5 ـ لا يرقع الناس ما أوهت أكفهم — عند الدفاع ولا يوهون ما رقعوا

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — /ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 1

6 ـ إن كان في الناس سباقون بعدهم — فكل سبق لأدنى سبقهم تبع

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — //ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه 1

7 ـ ولا يضنون عن مولى بفضلهم — ولا يصيبهم في مطمع طبع

//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — //ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 3

8 ـ لا يجهلون، وإن حاولت جهلهم، — في فضل أحلامهم عن ذاك متسع

/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه — /ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه 1

9 ـ أعفة ذكرت في الوحي عفتهم — لا يطمعون ولا يرديهم الطمع

//ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه — /ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 3

10 ـ كم من صديق لهم نالوا كرامته — ومن عدو عليهم جاهد جدعوا

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — //ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه 1

11 ـ أعطوا نبيّ الهدى والبر طاعتهم — فما ونى نصرهم عنه وما نزعوا

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه — //ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه 1

= وأنا نذود المعلمين إذا انتخوا — ونضرب رأس الأصيد المتفاقم

وأنا لنا المرباع في كل غارة — تغير بنجد أو بأرض الأعاجم

(...) فقام حسان فأجابه وقال:

هل المجد إلا السؤدد العود والندى — وجاه الملوك واحتمال العظائم»

... الخ (راجع الملاحظة رقم (5) ص 302 - 303).

واضح أن هذه الرواية الأخيرة التي تذكر حضور حسان وقيامه بالرد على أبيات الزبرقان الأولى تتناقض مع الرواية الأولى التي تشير إلى غيابه واستدعاء النبي له، كما أنها تدخل مفاخرة شعرية أخرى إلى جانب الأولى التي تكتفي الرواية السابقة بإثباتها. إنما لا يخلو ديوان حسان... وشرح ديوان... في إثبات كل منهما للميمية المعنية هنا من الإشارة إلى أنها قيلت «يوم الوفادة أي يوم وفود بني تميم على النبي» (راجع ديوان... ص 229، وشرح... ص 439).

12 ـ إن قـال سيروا أجـدوا السير جهـدهم
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
أو قـال عوجـوا علينـا سـاعـة ربعـوا
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه +

13 ـ مـا زال سـيرهم حتى استقـاد لهـم
/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه
أهـل الصليب ومن كـانت لـه البيـع
/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 2

14 ـ خـذ منهم مـا أتى عفـواً إذا غضبـوا
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
ولا يكن همـك الأمر الـذي منعـوا
//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه 1

15 ـ فـإن في حـربهم، فـاتـرك عـدواتهم
//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
شراً يخـاض عليـه الصـاب والسلع
/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 2

16 ـ نسمـو إذا الحـرب نـالتنـا مخـالبها
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
إذا الـزعـانف من أظفـارهـا خشعـوا
//ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 2

17 ـ لا فخر إن هم أصـابـوا من عـدوهم
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
وإن أصيبـوا فـلا خـور ولا جـزع
//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه 1

18 ـ كـأنهم في الـوغى والمـوت مكتنـع
//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
أسـد ببيشـة في أرسـاغهـا فـدع
/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 2

19 ـ إذا نـصبنـا لـقـوم لا نـدب لهـم
//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
كـما يـدب إلى الـوحشيـة الـذرع
//ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 3

20 ـ أكـرم بقـوم رسـول الله شيعـتهـم
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
إذا تـفـرقـت الأهـواء والـشيـع
//ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 2

21 ـ أهـدى لهـم مـدحي قـوم يـؤازره
/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه
فيـما يحب لـسـان حـائـك صنـع
/ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه 2

22 ـ فـإنهم أفـضـل الأحيـاء كـلهـم
//ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه
إن جد بالنـاس جد القـول أو شمعوا
/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه 1

* مقدمة : في النص النضالي

لا يبرز الإطار الذي جاءت قصيدة حسان بن ثابت الأنصاري هذه ضمنه في ديوانه من تقديم وتذييل[2] فقط الظروف التي أحاطت بالقصيدة واستدعتها، بل أيضاً الدور الذي لعبته في حقبة تاريخية مليئة بالتغييرات وبالصراعات التي ميزتها.

يعتبر فتح مكة سنة 630م في موقعه حُنين إثر ثماني سنوات من الهجرة منها بدأت سنة 622، وتخللتها معارك وصدامات عدة بين المسلمين بقيادة النبي محمد وبين أعدائهم من المكيين بقيادة أبي سفيان بن حرب تعتبر موقعة بدر (انتصار محمد سنة 624) وموقعة أحد (هزيمته سنة 625) وموقعة الخندق (حصار مدينة يثرب سنة 627) من أشهرها، تحولاً أساسياً في هذه الحرب ومفترقاً حاسماً في مصير الدعوة الإسلامية. إذ أن هذا الانتصار، كما تمثل في استيلاء المسلمين على واحد من أهم المراكز التجارية ـ الاقتصادية والدينية ـ الثقافية والقبلية ـ السياسية في شبه الجزيرة العربية، شكل خللاً نوعياً في توازن القوى القلق والمضطرب الذي كان سائداً قبله بينهم وبين معارضيهم، بحيث أنه استقر إلى حد كبير لصالحهم، وغير بالتالي من المعطيات الدينية والسياسية والإجتماعية التي كانت سائدة حتى حينه؛ مما دفع القبائل العربية لتحديد موقفها النهائي من الدين الجديد فكانت سنة الوفود التي جاءت النبي في مكةتتعرف إليه وتختبره وتقرر ما تراه بشأنه، خاصة وأن معظم أعيانها كانوا قد سمعوا بهذا الدين واطلعوا على بعض من أطروحاته، إما في لقاءات مباشرة مع النبي في المدينة (يثرب) أو عبر وسطاء تيسر لهم مثل هذه اللقاءات، وإما عبر بعثات كان النبي يرسلها للاتصال بهذه القبائل والدعاية للدين الإسلامي الجديد أو مبادرات خاصة ممن تكون لديهم فكرة أو تصور ما عن هذا الميدان.

في هذا السياق تأتي زيارة وفد بني تميم للنبي في مكة[3]. ويتضح من رواية الخبر

---

(2) راجع الملاحظة السابقة، وديوان حسان بن ثابت الأنصاري ذكر سابقاً، ص 143 - 145 وص 146.

(3) تميم قبيلة عربية تنتسب إلى تميم بن مُرّ بن إدّ بن طابخة بن إلياس بن مَضَر بن نزار بن مَعَدّ بن عدنان؛ بينما ترجع قريش في نسبها إلى فِهْر بن غالب بن النَّضْر بن كنانة بن خُزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر، =

الموطىء للقصيدة أن اللقاء أبعد من أن يكون لقاء جدل أو نقاش حول المسائل والقضايا الدينية أو السياسية، كان لقاء مفاخرة كلامية. إلى هذا الوضع يشير العنوان الداخلي: «مفاخرة بين الزبرقان وحسان». في واقع الأمر، كان لهذه المفاخرة الكلامية وجهان، نثري تمثل في خطبتي عطارد بن حاجب بن زرارة التميمي وثابت بن قيس الخزرجي، وشعري تجسد في قصيدة أو مقطوعة الزبرقان بن بدر التميمي ومعارضة حسان له في هذا النص موضوع البحث.

ربما كان في هذه التوطئة إشارة ضمنية قوية للشكل الذي اتخذه الصراع الاجتماعي - السياسي والفكري - المعتقدي في تلك الفترة، وبالتالي للصيغة المتميزة التي اعتمدتها الدعوة الإسلامية بارتكازها إلى النص الإعجازي. فحين لا يحتكم للسيف يجري الاحتكام للكلام. فهذا الأخير هو وسيلة الصراع «السلمي»، الوجه الآخر للصراع «الحربي». وإذا كان السيف يقطع ويحسم (وهو «الحسام») فإن الكلام يصل ويجرح (فالتكالم تحدث بعد تهاجر أو محادثة بعد صرم أو انصرام والكلْم والتكليم الجرْح كما أن التكليم التحديث. . .). فالحسام (السلاح) لا يكون لغير البتر والقتل، بينما يتردد الكلام بين التراضي والتطاعن؛ ولذلك يكون المدى الذي يشغل الحيز الفاصل بين حربين هو مجال الكلام بامتياز. يغلب فيه الجانب الأول (التراضي) إذ يأتي بعد إحداهما مكرساً سلماً انتهت إليه، أو يغلب فيه الجانب الثاني (التطاعن) إذ يأتي قبلها معبئاً ومهيئاً الأجواء القتالية اللاحقة ومبادراً إلى المساهمة فيها. أما إذا جاء في خضم الحرب وبين مواقعها، بعد انتهاء مرحلة وأثناء التحضير لأخرى، كما كان عليه الحال في تلك الفترة التي تلت مباشرة سيطرة المسلمين على مكة، فإن غلبة التطاعن في الجانبين اللذين قد يتداخلان تصبح طاغية؛ علماً أن السيف هو الذي يرسم في حده حدود هذا الكلام وفضاءه التعبيري. هكذا كان فتح مكة إذن فتحاً لباب الكلام على حد السيف الذي يسره، وعلى حد السيف الذي سينطلق منه نحو أفق جديد.

وقد تعطي المفاخرة النثرية صورة عن هذا الوضع، وعن المفاخرة الشعرية اللاحقة لها كذلك. فخطبة عطارد بن حاجب اعتداد مباشر باستئثار قبيلته بالمزايا التي كانت موضع اعتزاز وتفاخر بين القبائل على تفوق يجعلهم «رؤوس الناس» وذلك بفضل الله ومنّه. فهو الذي جعلهم على درجة عالية من العظمة والغنى والجاه وكثرة العدد وشدة العدة و«ملوكاً» و«أعز أهل المشرق». إنهم يأتون عمل الخير ويعتمدون التواضع لثقتهم بأنفسهم وبأن أحداً

= ومنها النبي ومعظم المهاجرين؛ في حين كان ثابت بن قيس وحسان بن ثابت من الخزرج، وهم مع الأوس مسلمو يثرب الذين عرفوا بالأنصار، وهم من أصل واحد من القبائل اليمنية التي انتقلت إلى الشمال بعد انفجار سد مأرب بين 540 - 570 م. والتي تعود إلى قحطان أبي قبائل اليمن العربية مقابل عدنان أبي القبائل الشمالية.

لا يمكنه منافستهم في غير عزهم ومجدهم، وها هم في ميدان المفاخرة، فليبرز لهم من لديه شكّ بذلك.

منطق الخطبة هنا قبلي فاضح، لا يأتي ذكر الله فيه إلّا ليكرس العنجهية القبلية الاستعلائية فلا يضيف إلى المعايير القبلية السائدة جديداً، وإنما يدعمها ويقويها. وهي معايير تقوم على القوة والبأس والسيطرة والتفوق. لذلك يرتبط ذكر الله بهذا الدور الذي يناط به ويقتصر عليه. وتأتي الصيغ الإنشائية من استفهامية وطلبية معبرة عن هذه العنجهية بتحديها واستفزازيتها.

استجابة لهذا التحدي تأتي خطبة ثابت بن قيس لدحض الادعاءات المعلنة فيها وتأكيد أخرى بدلاً منها. الكلام المتبادل هو أقرب ما يكون إلى التطاعن منه إلى شيء آخر. وهو يتخذ هنا صيغة منازلة فردية تقوم على توجيه الضربات وردها. ينتصر فيها من يحسن ردّ ضربات الخصم ويتمكّن من إصابته بلباقة وشدّة. وهذا بالتحديد ما يفعله ثابت.

فرداً على تأكيدات عطارد وتساؤلاته يعلن ثابت أن الله جعل المسلمين «ملوكاً» واختار أفضل الناس إطلاقاً لرسالته وائتمنه على خلقه وكان خيرة «العالمين». لكنه لا يكتفي بالرد فهو يستكمله بالهجوم حين يربطه بالدعوة للإيمان بالنبي محمد جاعلاً من الموقف من هذه الدعوة مقياساً للمجد والعظمة والخير أو الذل والمهانة والاحتقار، ومقياساً في الوقت نفسه للحياة أو الموت. وبذلك يتخطى بكثير موقف خصمه ويتجاوز منطقه. فالمنطق المعتمد هنا منطق إسلامي لا لبس فيه. إن النظرة إلى الله ليست سطحية أو هامشية كما لاحظنا في الخطبة الأولى، وإنما هي عميقة ومقرِّرة. فقدرة الله مطلقة في الوجود بأكمله، ولا تقتصر على فئة أو قبيلة، والسلطة التي أولاها للمسلمين مرتبطة بالرسالة التي كلف بها نبيّهم الذي يحمل كتابه (القرآن) ويرعى خلقه. لذلك كانت دعوة الله «الناس إلى الإيمان به» دعوة للناس أجمعين. وإذا كان المهاجرون (من مكة)، أكرم الناس وأحسنهم، أول المستجيبين لها، فإن المسلمين بأكملهم «أنصار الله ووزراء رسول الله». على الخلق جميعاً إذن أن يختاروا بين هذا الإيمان الذي يحفظ لهم مالهم وحياتهم، وبين الكفر الذي يعرضهم لقتال المسلمين والموت.

من الملاحظ أن هذا المنطق منطق ديني وليس قبلياً. وإنه بالتالي ينقل التحدي من حيّز إلى آخر، ومعه مضاعفاته. فهو لا يعبأ كثيراً بدحض ادعاءات الآخر بقدر ما يعنى بعرض حيثيات الدين الجديد ومرتكزاته، وبأبعاد العظمة الجديدة التي يقوم عليها. وهي عظمة تستوعب عظمة الآخر القديمة وتتجاوزها، ولا تتناقض معها إلا بقدر ما يكفر الآخر بها. بناء لهذا المنطق الثنائيّ يضع النص الإسلامي (النثري) الطرف الآخر أمام واحد من

خيارين: إما الإيمان والانضمام بالتالي إلى بقية المسلمين وكرام الناس، وإما الكفر وبالتالي مواجهة هؤلاء المسلمين، مواجهة لا تعني غير القتال والقتل. على هذا النحو يخرج الكلام من حيز القول إلى حيّز الفعل، من مجال التفاخر اللفظي إلى مجال الاحتكام إلى السلاح. ويجلو النص موقفاً كأنه يجلو سيفاً. هذا الموقف موقف توحيدي. إنه، عكس الآخر القبلي، لا ينفي الآخر بل يستدعيه ويسعى لاحتوائه، ويفتح بالتالي أفقاً جديداً في العلاقات والقيم السائدة حتى حينه. وهو، في ذلك كله، يستوحي الطرح الإسلامي كما كان يتجسد في القول القرآني. بل إنه يستوحي من النص القرآني معانيه وتعابيره كما يتضح في هذا التقديم للعظمة الإلهية الذي يعلن تصوراً للكون والوجود، وفي هذه الخاتمة التي تبدي عن بعد إنساني يشير إليه ذكر المؤمنات إلى جانب المؤمنين مما يقوي من الفارق بين الموقفين الإسلامي والقبلي. يؤكد ذلك كله أسلوب مختلف عن النص القبلي بغياب أي صيغة إنشائية فيه، وبتميزه في اعتماد الإخبار القريب من القصص في طرح موضوعاته؛ وخاصة في منطقة الثنائي من التطمين والتهديد الذي يؤدي إلى صيغ الشرط والمقابلة؛ وأخيراً في صيغة الدعاء في الخاتمة التي تتجاوب مع دعاء الافتتاح معلنة طابعاً إسلامياً عاماً للنص.

لكن الخطبتين تشيان أيضاً بسمات اجتماعية ـ تاريخية قد يكون من أهمها كون الفئة الإسلامية الجديدة مدينية أو حضرية بشكل واضح مقابل فئات معارضة أو وافدة تغلب البداوة على سماتها. فالوفود المقبلة إلى النبي هي وفود القبائل ذات الطابع البدوي البارز، وتصرفاتها وأقوالها وأحكامها... جميعها بدوية ـ بدائية. إزاءها يستند النبي إلى فئات حضرية بامتياز، إلى جماعات تعيش في المدن ومتحدرة من تراثها الحضاري، إلى الخزرج من المدينة القحطانيين القادمين من اليمن. وليس صدفة أن يجد النبي أنصاره في هذه الفئات الاجتماعية قبل وأكثر من سواها، إذ أنها أكثر انفتاحاً ومعرفة، كما أنها أقل عصبية وجموحاً؛ وهي أكثر اتزاناً وإحساساً بالسلطة وخضوعاً لها إزاء تمرّد البدو وشغفهم بالحرية واللاإنضباطية، هذا ما يفسر جزئياً مواجهة الادعاءات البدوية الجامحة بنظام متماسك في العرض والتفسير، على اعتدال ووضوح في المنطق والتعليل.

ليس البعد القبلي مع ذلك غائباً، بل إنه بارز بقوة، إنما يتخذ وضعاً جديداً؛ حيث أنه لم يعد هو المعيار الوحيد في الأحكام المعتمدة، بل إنه لم يعد هو العنصر الأساسي فيها. إنه مكون من مكونات عدة يحكمها جميعاً البعد الديني المهيمن بامتياز: الإيمان بالله ورسوله. هكذا فإن الإشارة إلى أكرم النسب وأفضل الحسب وأحسن الوجوه ليست مقصودة بحد ذاتها، وإن كان لها أن ترد على ادعاءات الآخر فإنها معتمدة لتبيان أهمية الدين الجديد

وخطره العظيم. كما أن اصطناع القيم والمقاييس القبلية هنا ليس للتعريض بالآخرين كما هناك، وإنما لاستدراجهم إلى الدعوة الإسلامية الجديدة. فكأن البعد القبلي صلة وصل بين واقع قائم وبين مشروع ينجز، كأنه وسيلة بعد أن كان غاية بحد ذاته، وسيلة لغاية تتخطاه دون أن تتناقض معه. قد يكون هذا الاعتماد الضمني للبعد القبلي هو ما يجعله يأتي متضمناً في السياق الديني للنص.

ضمن هذه المعطيات بالتحديد تدخل قصيدة الزبرقان. إنها مفخرة بدوية مشبعة بروح التعالي والمبالغة، وبروح التفوق والسيطرة على الجميع دون استثناء. مرجعها كما مآلها قبليان قبل أي شيء آخر. كأنها تأكيد لخطبة عطارد بقدر ما هي رد على خطبة ثابت وتهديده. يكاد مضمونها يختصر في شطر بيتها الأول الذي يؤكد الكرم والسطوة على تفوق مطلق، وذلك بقدر ما يعني الكرم في مفهومه القبلي من سخاء وأنفة وعظمة... والسطوة من مجد وعز وسيطرة... لكن أهميتها قائمة في هذه الصيغة الشعرية التي تعتمدها، والتي ترفدها بقيمة جمالية خاصة. إذ يبرز ادعاؤها الكبير في اعتماد ضمير جمع المتكلم الذي يقيم، بالإضافة إلى تعبيره عن العصبية القبلية ـ الجماعية في طغيانه على الأبيات جميعاً، توازناً واضحاً فيها فتأتي بناء لكلماتها الأولى على ازدواج متعاقب: اثنين اثنين... (نحن ـ نحن ـ (نحن) نحن ـ (نحن) إنا). كما تأتي ثنائية الكرم والتفوق على تجاور وتداخل في وحدات النص المختلفة، حيث تتبع كل وحدة (بيتين) الأخرى لتعلن جانباً من جوانب الفخر ضمن تشكل ثنائي يتخذ الصيغة التالية:

الأولى: اعتداد بالكرم والغلبة، والكرم هنا يعني العز أو الجاه الاجتماعي، والغلبة القوة والسيطرة المطلقة (في البيتين الأولين)؛

الثانية: اعتداد بالكرم والمجد، أي بالبذل والسخاء في أصعب الظروف وأقساها، وبالولاء الذي يعلنه لهم أسياد الأقوام وأربابهم (في البيتين الثالث والرابع).

الثالثة: اعتداد بالكرم والتفوق عطاء وسيادةً لا يحدان (في البيتين الخامس والسادس)؛

الرابعة والأخيرة تقدم استنتاجاً لذلك كله: تبرير المفاخرة في منعة تميم المطلقة التي تؤكدها التجارب في الفعل والقول (في البيتين الأخيرين السابع والثامن).

هكذا تتردد الثنائية القائمة في مضمون النص ودلالته.مشفوعة بعلامات نحوية تؤكدها. كما يُكرس هذا التوزيع الثنائي وتميز الاستنتاج فيه التوازي القائم في عروض كل وحدة، حيث يتعاقب ضمير الجمع الموصول للمتكلِّم مع ضمير جمع الغائب الموصول، ليزول موقع «نا» إلى العروض الأخيرة ويحل مفرد «أحد» مكانه ويزول بذلك «هم» نهائياً.

يتجاوب مع هذا التوزيع الدلالي ـ النحوي توزيع إيقاعي يميز تطابق وحداته العروضية أوضاعه. فهناك أربعة أبيات متطابقة: الثاني والخامس من ناحية، والرابع والسادس من ناحية ثانية. ولا يعلن هذا التطابق وحدات النص وحسب، حيث يؤلف الخامس والسادس وحدة، وينهي كل من الثاني والرابع وحدة خاصة به، ويبقى البيتان الأخيران وحدة متميزة عما سبق، ولكنه يعلن أيضاً احتواء الوحدة الثالثة لما يتضمن في كل من الوحدتين السابقتين. مما يعطي هذه الأبيات بعداً جمالياً خاصاً لا يمكن إغفال تأثيره الإيجابي على أبعاده الدلالية، وخاصة منها الفكرية ـ المعتقدية ومضاعفاتها الاجتماعية ـ السياسية.

في هذا الشعر البدوي ـ على خلاف النثر السابق ـ لا ذكر لله (البعد الديني) على الإطلاق. إنه ميدان العنهجية البدوية بامتياز. ولكنه أيضاً ميدان المدافعة والمهاجمة. ففي هذا النص الشعري رد على دفاع ثابت باستعادة التأكيد على عظمة وسيادة بني تميم، ورد على هجومه بإبراز ما بدا خافتاً في خطبة عطارد حول بأس القبيلة وسطوتها وذلك عبر الإشارة إلى إرغامها لبقية القبائل وإخضاعها لجميع الناس مهما كانت قوتهم وشراستهم. وفي ذلك، خاصة في الأبيات الثلاثة الأخيرة، رد على التحدي الإسلامي بتحد مقابل يثبت مناعة القبيلة بقدر ما يعلن بطشها الأكيد. والملاحظ أن هذا النص يهمل الطرح الديني للآخر (الإسلامي) ليعود للتركيز على الطرح القبلي دون سواه. فكأن التطاعن الكلامي يتزامن مع تجاذب قيمي يسعى كل طرف فيه لجعل المعركة تدور على أرضه، على الأسس وبالمفاهيم التي يتبناها.

ردة فعل حسان بن ثابت الأولى، إذ يستدعى للرد على الزبرقان أو في معارضته قوله الأول ـ حسب الرواية ـ دينية ـ قبليّة ومآلها السيف. إنها بدورها تأكيد لطرح ثابت حول الرسالة الدينية الجديدة. لكن هذا التأكيد بسيط وهامشي إزاء الزخم القبليّ الذي يطغى على القول. وطغيان الوجه القبلي في ردة الفعل الأولى معادل للبناء التفاخري الزبرقاني ـ التميمي. وهو يتمثل في تأكيد البعد الجماعي باعتباره عصبية جماعية ـ قبلية متعالية عبر اعتماده ضمير جمع المتكلم في مطلع البيتين الأولين وفي عروض كل منهما، وفي انصرافه إلى العنصر القبلي الخالص ليس في الوسيلة المعتمدة لحماية النبيّ وإنما أيضاً في التصور الفكري للمجد والعظمة. بل إن الطرح القبلي لا يستبعد استثارة الصراع العريق بين العدنانية والقحطانية، ويكاد الفخر بالذات القبلية يحتكر القول المباشر ليؤكد تجاور البعدين القبلي والديني لدى أولئك المسلمين؛ وهو تجاور يفيد الدين الجديد برفده بالقوى والقيم القبلية القديمة فيتضافران، ومن

حين لآخر يطغى أحدهما على الآخر حسب المعطيات القائمة[4].

لا يغيب هذا الوضع عن الطابع العام للقصيدة موضوع التحليل[5] كما ستتاح لنا فرصة التعرض بالتفصيل لها. لكننا نلمع هنا إلى أن مرجعها المباشر هو النص الآخر، قصيدة الزبرقان. فهذا النص يحدد لها موضوع التعبير ومجاله باعتبارها رداً استدعاه النص المذكور، كما يفرض إطاره وشكل صياغته بقدر ما يستوجب التزامات في القول ليس احترام الوزن والقافية إلا بعضاً من وجوهها. فالنص موضوع الدرس جدالي ينجدل على نص آخر، ويسعى في هذا الجدال ـ الانجدال إلى التفوق عليه (جندلته؟). إنه يخوض على المستوى الكلامي حربه الخاصة، نزال الخصم في ميدان المواجهة الحاسم. وهو في مهمته المذكورة لا يهدف إلى دفع تهمة خاصة أو تأكيد عظمة ذاتية له بقدر ما يهدف إلى الانتصار لقضية وإلى نصرة مبدأ، مما يجعل منه نصاً ملتزماً، نصاً نضالياً.

لا يبين دور وأهمية هذا القول إلا في مآله، في النتيجة التي يصل إليها ويحققها وهي إسلام وفد بني تميم. فانضمام هذا الوفد إلى جماعة المسلمين لم يجر لاقتناعه بالأطروحات الدينية لدعوتهم، وإنما لنجاح وتفوق كلامهم النثري والشعري على نثره وشعره. في هذه المنازلة الكلامية لم يكن للنبي دور مباشر، فليس هو الذي تصدى للخطيب أو الشاعر التميميين، لكنه في المقابل قام باختيار من رد عليهما؛ وبذلك كان يدير المعركة حريصاً على انتقاء الكفؤ لها للانتصار فيها، واعياً لخطورتها ومضاعفاتها، فيؤدي دور القيادي بامتياز من قبوله التحدي وخوض المجابهة والمضي فيها حتى بلوغ النصر والغلبة.

---

(4) هذه الإشارات السريعة تحاول فقط وضع نص الدراسة في إطاره وسياقه التكويني، وإذا صحّت رواية ابن‌هشام فقد يكون من المناسب وضع هذين البيتين أو الأبيات الأربعة بديلتها أو ـ وهذا أصح ـ القصيدة الميمية بأكملها في معارضة أبيات الزبرقان الميمية الأربعة الأولى (راجع الملاحظة رقم (1) أعلاه) ودراستها جميعاً على هذا الأساس. وربما جاءت ميمية حسان في هذا الإطار أشد قوة وعنفاً في التعبير، وأكثر زخماً وعصبية قبليتين، وأفضل انتظاماً وتماسكاً من العينية موضوع الدراسة، كأنما هناك ترابط وتلازم بين البعدين القبلي والشعري لا يمكن فصله عن التطور التاريخي ـ الاجتماعي الذي حكم المسيرة الشعرية العربية حتى ذلك العهد.

(5) يعدها البعض من أفضل قصائد الشاعر الإسلامية، فالدكتور سيد حنفي حسنين في حسان بن ثابت شاعر الرسول (ذكر سابقاً) يعتبر قصيدتي حسان:

عفت ذات الأصابع فالجواء ... إلى عذراء منزلها خلاء

... الخ.

وإن الذوائب من فهر وإخوتهم ... قد بينوا سنة للناس تتبع

... الخ «من أشهر ما مدح به حسان رسول الله...» (ص 172).

ضمن هذا الإطار يجدر فهم موقف النبي هنا من اصطناعه الخطباء والشعراء في خضم المسيرة النضالية لدعوته الدينية، وموقفه العام من الشعر والشعراء عامة في الحديث كما في القرآن، باعتبار الكلام الجمالي سلاحاً فكرياً ومعتقدياً خطيراً. وفي الإطار نفسه يجدر فهم ما يقوله البعض من أن حساناً كان سلاحاً خطيراً في أيدي المسلمين لا يقل عن أسلحتهم الحربية الأخرى فهو صحيفتهم اليومية وهو لسان دعايتهم. وقد قدر الرسول هذا كله فكان يدعو له قائلاً «اللهم أيده بروح القدس» ولقد تطورت هذه الفكرة عند بعض المسلمين حتى قالوا إن جبريل كان يمده بأبيات تساعده في نظم قصائده!»[6] أو ما يذكره البعض الآخر من أن النبي كان «يقول له: «اهجهم وروح القدس معك». وكان أبو بكر يدله على معايب القوم ومثالبهم، وعلى من ينبغي هجوها من النساء»[7] بسبب ذلك خاصة كانت لحسان بن ثابت تلك المنزلة الرفيعة لدى النبي وبين المسلمين. وهو وإن لم يكن النابغة قد قدمه على شعراء آخرين كالأعشى والخنساء قبل الإسلام[8] فإن عمرو بن الحارث الأعرج الغساني، كما يروي أبو عمرو الشيباني الكوفي، فضله على النابغة نفسه وعلى علقمة بن عبدة (الفحل) واعتبر لاميته:

لله در عصابة نادمتهم بجلق في الزمان الأول...

البتارة التي بترت المدائح[9].

في جميع الأحوال، هناك تأكيد على الحيز الخطير الذي شغله الكلام في مطلع الدعوة الإسلامية ليشكل جزءاً لا يتجزأ من نضالها العام. وإذا كان لنا أن نمضي أبعد مما فعلنا في الخروج عن النص فإننا نشير إلى أن التزاماً بالإسلام على النمط الذي قام به وفد بني تميم لا يستبعد النكوص عنه في أي مناسبة مؤاتية، وقد جاءت هذه بوفاة النبي. فكانت الردة وحروبها، وكان بنو تميم بين المرتدّين عن الإسلام حتى ردهم خالد بن الوليد إليه، وجيَّشهم

---

(6) المرجع السابق ص 174.

(7) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ذكر سابقاً، ص 5.

(8) يذكر أن النابغة قال للخنساء بعد أن أنشدته في عكاظ بعد الأعشى وحسان رثاءها أخاها صخراً: لولا أن أبا بصير أنشدني لقلت إنك أشعر الجن والإنس...

راجع الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، بيروت، دار الأمانة ـ مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى 1971، ص 19.

(9) المرجع السابق ص 12 - 14.

واللامية المذكورة هنا هي تلك التي مطلعها:

أسألت رسم الدار أم لم تسألِ بين الجوابي فالبُضَيع فحوملِ

راجع ديوان حسان بن ثابت الأنصاري المذكور سابقاً، ص 178 - 181.

في فتح الكوفة والبصرة وخراسان كما يذكر المؤرخون. إلا أن ما يهمنا هنا، وما سنتوقف عنده هـو نص حسـان بن ثـابت بـالتحـديـد الـذي جـاء في خضم هـذه الصراعـات والتحـولات الحاصلة.

أولاً: بنية القصيدة: النموذج الإسلامي في جدالية الترغيب والترهيب

يبدو هذا النص بأكمله وكأنه مرافعة احتجاج، تقوم بالدفاع عن قضية والترويج لموقف تحذر من معارضته وتدعو إلى تبنيه. وعبر ذلك يعلن التزاماً واضحاً بهذا الموقف ويتقدم كنص نضالي له مهمة محددة يسعى لبلوغها، وعلى هذا الأساس تقوم بنيته ويتشكل بناؤه.

فالقضية المركزية التي يتبناها هذا النص هي قضية الانتماء إلى الـدين الإسلامي الـذي كان «نبي الهدى» أو «رسول الله» يدعـو إليه. يتمثـل هذا الانتـماء تحديـداً بطاعـة هذا النبي والعمل بمشيئته. وتشكل هذه القضيـة محور النص الأسـاسي، عندهـا تتجدل جميـع العناصر الأخرى المكونـة له، كـما يقدم تشكله الكـلي صورة حيـة عن ذلك بـانصبابـه وتجمعه عنـد هذه القضية وتفرعه وتوزعه منها. فـالنص عبارة عن تمجيـد يتتابـع ويتعاظم حتى يبلغ الـذروة في هذا الانضواء تحت قيادة النبي كما يعبر عنه البيتـان الحادي عشر والثـاني عشر، وعن نتائجه البيت الثالث عشر؛ بحيث يوظف التمجيد المذكور لتقديم المعنيين به جماعـة نمـوذجية تعـطي صورة مثالية عن المسلمين وتضع الآخرين، سـواهم من غير المسلمـين، أمام ضرورة التمثـل بهم وعدم معارضتهم. وبذلك يحقق هذا النص غايته ويبلغ هدفـه، وفي هذا الـطرح بالـذات تقوم بنيته الأساسية: إعطاء نموذج تبجيلي عن المسلمين يشجع على احتذائه بقـدر ما يفـرض عـلى الآخر ضرورة الأخـذ به، نـظراً للمكاسب التي يحققهـا لأنصاره والـرزايـا التي يلحقهـا بأعدائه.

في هذا الطرح الاحتجاجي الدعائي تتحقق الوظيفة الطلبية الرئيسـة للغة[10] متمثلة عـلى أوضح ما يكون في هذه الدعوة المباشرة للآخر كي ينضم إلى هذه الجـماعة المثـالية. وربمـا كان لهذه الوظيفة بالتحديد، في الـدور النضالي المنـاط بالنـص، أن تقربه إلى حـد كبير من نص الخطبة النثرية التي تعتبر الوظيفة المذكورة فيها سمة رئيسة مميزة لها. فـالطلبيـة تفترض منـطقاً إقناعياً يبرر دعوتها أو يغري بها. والمنطق الإقناعي قائم في هذا النموذج الصالح نفسـه الذي يتكشف عن اعتـماده الضمني والعلني على عنصري الإغـراء والتهويـل أو الترغيب والترهيـب:

---

(10) حـول وظـائـف الـلغـة أنـظر: Roman Jabobson: Essais de linguistique générale (2 t.): 1. Les fondations du langage traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, les Editions de Minuit coll «Arguments» 1963, Ch. XI: «Linguistique et Poétique» (pp. 209 - 248).

الترغيب بالانضمام إلى جماعة قوية بطاشة كريمة فاضلة مخلصة، إلى مجدها وانتصاراتها. . . والترهيب من مواجهتها لِما تتضمنه هذه المواجهة من خسارة للمكاسب الآنفة حكماً، ومن ضرر وقمع وانكسار شديد يصيب من يتولاها. . . يطرح هذا المنطق الثنائي أو يفترض تناقضاً أساسياً تنشأ عنه جملة من التناقضات الفرعية أو أنها تتضافر وتتكامل لتؤديه وتكونه. فمن التناقض بين القبول أو الموالاة (الإيمان) والرفض أو المعارضة (الكفر) تتفرع تناقضات عدة بين السلم والحرب، النفع والضرر، التشيع والعداوة، القوة والضعف، الحلم والجهل، الكرامة والذل. . . الخ. وهي تؤلف جسد النص راسمة فيه متضمنات كل من الخيارين اللذين تطرحهما على الآخر والمضاعفات المترتبة عليه.

في هذا الجسد الموسوم بالثنائية وبالطلبية المرجحة لأحد طرفيها تعرف بنية النص توزيعاً خاصاً تحكمهُ هاتان السمتان بوضوح. فصيغة الأمر التي تفتتح لأول مرة بيتاً (البيت 14) في القصيدة تميز بوضوح قسمين هامين في هذه الأخيرة. القسم الأول منهما يمتد قبلها (من البيت الأول إلى 13) ويمكن اعتباره نوعاً من التقديم والتعريف بجماعة المسلمين بصفاتها وميزاتها ومآثرها وخصوصياتها، يشكل تنبيهاً للمخاطب وإطلاعاً له على حقيقة هؤلاء المسلمين. بينما يأتي القسم الثاني بدءاً منها حتى نهاية النص (من البيت 14 إلى 22) ويمكن اعتباره نوعاً من نصح المخاطب وإرشاده بما يشبه التوجيه والتحذير بصدد الموقف الذي يجدر به اتخاذه من هذه الجماعة، فيما يستكمل التعريف بها. بذلك لا يتشكل هذان القسمان في انقطاع يفصل احدهما عن الآخر، وإنما في تواصل يميز في المخاطبة غلبة الجانب الإعلامي ـ المعرفي (التعليمي) في الأول منها، وغلبة الجانب العملي ـ الإجرائي المطلوب (الإرشادي) في الثاني. على هذا الاساس يحافظ النص على تجانس وتكامل في الطرح والتعبير، يتأكد ذلك من خلال انتشار المخاطبة في النص بأكمله، وتدرجها من العلم (فاعلم) والافتراض (وإن حاولت) في القسم الأول، إلى الأمر والنهي (خذ. . ولا يكن. . واترك. .) فالأمر التعجبي (أكرم. .) في القسم الثاني، بما يتلاءم وهذا الانتقال والتواصل معاً بين القسمين.

رغم أن هذا القول يأتي رداً على قول آخر، فإن العرض الذي يتمثل فيه لا يتوقف عند منطق الآخر وحدود طرحه. فبينما يكتفي نص الزبرقان (القبلي) بتأكيد الكرم والتفوّق، لا يكتفي نص حسان (الإسلامي) بتأكيد ما يعارضه مبالغاً في تصوير عظمة أكبر وتفوق أعلى للمسلمين على غيرهم، وإنما يمضي إلى ما هو مختلف عن ذلك حاملاً دعوة محددة تفترض جواباً عليها، عارضاً موقفاً واضحاً يتطلب البتّ بشأنه. وهذا بالتحديد ما يغيب عن النص القبلي، أكان ذلك الذي أتى به شاعر تميم أم خطيبها، وهو ما يميز خاصة النص الإسلامي باعتباره نص قضية، نصاً ملتزماً بدعوة محددة. ففي حين يكتفي النص القبلي باستشهاد

الآخر على كرم أصحابه ويقرر بالتالي أمراً واقعاً، يأتي النص الإسلامي إرشادياً تعليمياً ويفترض بالتالي تغيير الأمر الواقع.

إذا صح أن مطلع النص منبيء في معظم الحالات ببنيته دال عليها، فإن مطلع هذه القصيدة يعتبر تأكيداً على ذلك. فمنذ البيت الأول يتبدى لنا تقديم لجماعة رفيعة من الناس ينتسب بعضها إلى قبيلة محددة ولكن بعضها الآخر لا ينتسب إليها. فالتبجيل الخاص بها يتعدى الإطار القبلي المحصور. لكن أبعاد هذا التخطي تصبح مطلقة تتعلق بجميع البشر عندما يتعلق الأمر بالمنهج أو الطريقة التي اختطتها هذه الجماعة للناس أجمعين. كأن هذه الجماعة الكريمة تضيف إلى مكارمها مأثرة عالمية تسعى إلى إلزام الناس بها أو أنها جديرة بالالتزام من قبلهم. ولا تتضح الأبعاد الدينية لهذه المأثرة إلا في البيت الثاني مع ذكر تقوى الله.

يتبين إذن أن أكرم الناس في قريش يحملون مع أنصارهم من القبائل الأخرى ديناً جديداً يعرضونه على الناس عاملين بذلك من أجل خيرهم، ويجدر بهؤلاء اعتناقه إذا كانوا يخشون الله فعلاً. فتتضح منذ البداية الخطوط العامة لبنية النص من خلال هذا التعريف التعليمي بالدين الجديد الذي يستوعب القبائل المختلفة فلا يقتصر على طرف دون آخر رغم انطلاقها من واحد يعتبر من أعظمها، ويتوجه إلى العالم بأسره مما يجعل البشر جميعاً أمام واحد من خيارين، وذلك بناء لحقيقة إيمانهم بالله وتصديقهم الفعلي بجبروته: إما الأخذ بهذا الدين الجديد عن تقبل ورضى، وإما رفضه وتحمل المضاعفات الناتجة عن الموقع الذي يجعلون أنفسهم فيه. واضح أن هذا الخيار الأخير يجعلهم ليس فقط على عداء مع هذه الجماعة الكريمة من الناس، وإنما أيضاً مع الله الذي يبدون بموقفهم هذا عن استخفاف به وبقدراته.

هكذا يعلن مطلع هذا النص بنيته في كونه نصاً ملتزماً يدافع عن قضية دينية جديدة من خلال تعريفه التعظيمي بها وبأصحابها، ودعوته الناس أن يسيروا على طريق هؤلاء المؤمنين كي لا يتعرضوا لنقمتهم ونقمة إلههم. بيد أن المطلع ليس إلا جزءاً من وحدة أكبر هي القسم الأول الذي يفتتحه بقدر ما يفتتح النص ككل. وقد يكون في متابعة تفاصيل التشكل البنيوي لهذا النص، وتقصي أوجه التناسق والتناسب بين مستوياته المختلفة ما يتيح التعرف إلى جماليته الشعرية الخاصة.

ثانياً: التعريف التعليمي: النموذج الجدير بالاتباع

يبدأ التعريف بالمسلمين، كما سبق ولاحظنا، من منطلق قبلي محدد (ذوائب فهر: قريش) ولكنه لا يقتصر عليه. فكأنه يبدأ مما هو قائم ومفهوم وسائد قبل أن يطرح الجديد والوافد والمختلف. كما قد يشكل هذا البدء اعترافاً بالدور المتميز للعنصر القبلي في الدعوة الإسلامية، ولعل موقعه يتماثل مع الموقع الذي يحتله التعبير عنه في النص: إنه البدء، المنطلق.

بيد أن هذا المنطلق ليس كافياً للتعريف، وهو في نهاية الأمر ليس قبلياً خالصاً؛ إذ يبين، في جمعه إلى فهر إخوتهم، عن عدم انحصار في إطار قبلي ضيق، كما يشير إلى انفتاح توضح الدعوة الدينية أبعاده الإنسانية العامة. هذا الانفتاح هو ما يميزه كذلك عن الانغلاق القبلي الذي يأخذ به نص الزبرقان (التميمي). وربما كان لرده على هذا النص أن يدعوه إلى انتساب مقابل لانتسابه القبلي.

إلا أن النص الذي يبدأ ليناً وإخبارياً في تعريفه، لا يلبث أن يتحول إلى القوة والعنف حين ينصرف إلى التشديد على ما هو مضمر ومتضمن في البيت الثاني، معلناً قدرة هؤلاء المسلمين المطلقة في توازن يلحق الضرر بأعدائهم ويأتي بالنفع لأنصارهم، جاعلاً التهديد في ذلك إلى جانب الترغيب، مقدماً الجانب الأول على الثاني، ليوازن من جهة أخرى بين ما يرد هنا (البيت الثالث) وما سبق ذكره (في البيتين الأول والثاني).

يتفق هذا التوازن، يكرسه التوزيع الذي يعرفه في استقلال كل من الجانبين بشطر من البيت، مع الخيار الذي يطرحه هذا الوضع على الناس. إن المقدرة التي تعني شدة البأس والقوة بشكل خاص تقدم باعتبارها خلقاً وصفة قديمة لدى أصحابها. وفي ذلك إيحاء بمشيئة أزلية يرفدها بطش وكرم مطلقان، بما يتضمنان من تخط للبعد الزمني، للطارىء والوافد والمتغير (المحدث)، وارتكاز إلى البعد اللاتاريخي والطبيعي والدائم. ربما كانت هذه المبالغة تهدف إلى تعظيم وتمجيد الدعوة الإسلامية وأنصارها، وبالتالي تشجع عليها بقدر ما تخيف منها، باعتبار أن هؤلاء العظماء العريقين من أصحاب العزم والمروءة التليدين يتعرَّفون إلى ما في هذه الدعوة من خير وصلاح أكثر من غيرهم، فيبادرون قبل سواهم إلى محضها تأييدهم ودعمهم. لكن التعبير لا يقتصر على ذلك فيقابل هذا المعنى بمعنى آخر يستمده منه متحولاً من التخصيص إلى التعميم، ومن لهجة إخبارية إلى لهجة تعليمية تعلن رأياً يتخذ شكل الحقيقة المطلقة. وهي حقيقة تشكل دعماً وتأييداً للتعظيم الخاص بهؤلاء المسلمين الأوائل، ولكنها تشكل كذلك إدانة لأي تغيير أو خروج عن المعهود والمألوف أياً كان. فيبدو هذا الرأي

متناقضاً أو مفارقاً حيث أن الدعوة الإسلامية الجديدة كانت بحد ذاتها بدعة، وكان دعاتها وأنصارها متهمين بالمروق عن عادات وتقاليد ومعتقدات مجتمعهم.

قد يكون في مثل هذا الحكم دلالة على التصورات الأولية للدين الإسلامي، لا تفهمه كما تكرس لاحقاً في شرائعه وقوانينه ومؤسساته بقدر ما تفهمه على مزاجيتها وخلفيتها الفكرية القبلية السابقة. كما قد يكون الهم الترويجي والدعائي لهذا الدين وراء تقديمه على هذا النحو باعتباره استمرارية ومتابعة لما قبله وليس انقطاعاً وانفصالاً عما كان سائداً على أنه ارتقاء وتقدم نحو الأفضل والأحسن. ضمن هذا المنظور الأخير يتجانس المعنى المطروح هنا مع ذاك الذي افتتح به النص، فيبدو الاتجاه (الاسلامي) الذي يمضي فيه فهر وإخوتهم يدلون الناس عليه ويحثونهم على الأخذ به، ليس ابتداعاً أو إحداثاً وإنما هو اتباع واستكمال. وهذا ما يعطيه متانة وصلابة، إذ يتجذر في وجود العظماء من الناس المطلق.

بذلك يكتمل (حتى البيت 4) ما يمكن اعتباره تعريفاً أولياً بالمسلمين. يلاحظ فيه غياب أي ذكر مباشر لدينهم. فرغم الإيحاء القوي به القائم في مطلع النص (في البيتين الأولين) ليس هناك من تسمية لهذا الدين أو لما يدل عليه تحديداً دون سواه. إذ أن الإشارة إلى «السنة» و «تقوى الإله» تصدق عليه بقدر ما تصدق على سواه. لكن النص في معارضته لنص آخر، وفي المرجعية التي يحيل إليها سياق هذه المعارضة، يوضح عبر «الذوائب من فهر وإخوتهم» كقرينة دالّة، هذا البعد الإسلامي. كما يرتكز، من جهة ثانية، هذا التعريف الأولي، إلى ثنائية مطلقة تقيم تعارضاً تناقضياً بين الأصدقاء والأعداء، بين المسلمين ومناهضيهم، بين النفع والضرر، بين الخير والشر. وهو أخيراً يشكل رداً إجمالياً على نص الزبرقان مقيماً في ثنائيته هذه نقضاً لثنائية هذا الأخير، بقدر ما تتكوّن كنقيض لها. هذا الرد هو مدار الأبيات الأربعة التالية (5 - 8) حيث يتخذ صيغة الدحض عن طريق نفي متواصل لما يمكن أن يلحق بأفعال المسلمين من ضعف أو تراخ. وهو يتناولها من وجهتين: الأولى خاصة بما يمكن أن يأتي من قبل سواهم من عمل يتجاوز أعمالهم فينقضها أو يغلبها، والثانية بما يمكن أن يأتي من قبلهم من تقصير أو تهاون يسيء إليهم ويلحق العيب بهم. في الوجهة الأولى هناك تعرض لعلاقات المسلمين العامة مع الناس جميعاً كما تبديها أفعالهم وممارساتهم بشكل خاص، ومن خلاله تأكيد للمعاني السابقة الخاصة بالقوة والمجد والفضل والكرم. . . وهي تتخذ إلى جانب التعميم عمومية في التعبير لا تحول دون تمييز وجه النزاع والبطش عبر الإشارة إلى كفاءتهم ونجاحهم في الهجوم وفي الدفاع من ناحية، ووجه المكارم والمروءات عبر الإشارة إلى تقدمهم في المآثر تفوق أدناها أمجاد سواهم ومفاخرهم من ناحية ثانية. وفي الحالتين يجري التأكيد مجدداً على بزّهم لغيرهم وتفوقهم عليهم. في الوجهة الثانية هناك تناول

لعلاقات، المسلمين الخاصة، مع بعض الناس أو في حالات محددة، وهي متعلقة بأخلاقهم ومزاياهم بشكل خاص، ومن خلاله تأكيد لعطائهم وخيرهم ولتجردهم وعفتهم من ناحية، ولحلمهم ورزانتهم رغم أي استفزاز قد يتعرضون له من ناحية ثانية، وفي الحالتين يمضي القول ليؤكد بدوره معنى سابقاً (الكرم والنفع) فيفصله هنا ويتعرف لملابساته الخصوصية، وليضيف كذلك إليه معاني أخرى ترفده بأبعاد مضاعفة من التعظيم والتقدير.

من خلال الوجهتين المذكورتين يؤدي النفي دوراً إيجابياً فيعظم شأن المسلمين ويرفع من قدرهم فوق مستوى الناس جميعاً وينزههم عن عيوب قد تحمل عليهم. وربما بدت الصيغة المعتمدة لذلك هشة وغير ملائمة لعنجهية الفخر أو المديح التقليدية. فالنفي الايجابي هو أضعف أنواع الإثبات، وبالتالي يسم المديح أو الفخر المسيطر بطابع ضعفه. إلا أن السياق السجالي الذي يأتي فيه النص يعطي هذا النفي دلالة مختلفة. فهو كما أشرنا دحض لمقولات الآخر (الزبرقان) لا يؤكد صفات ومزايا المسلمين الإيجابية وحسب، وإنما يطعن كذلك في ادعاءات الآخر المقابلة. فالنفي، في جانب مهم منه، تعريض بالآخر ومفاخره تماماً كما كان الإثبات في الابيات الأربعة الأولى نقضاً مباشراً لها. كأن النص هنا يشير إلى نقص في مفاخر الآخر، في كرمه وفي سطوته، محيلاً تفوقه المزعوم إلى شأن بسيط قاصر عن عظمة المسلمين وتابع لأقل ما فيها، بقدر ما يشير إلى كمال هؤلاء المطلق في تصرفاتهم كما في سرائرهم، جاعلاً من مفاخرتهم نوعاً من الاستفزاز يستحيل عليه إخراجهم عن حلمهم. ربما كان هذا الاشتغال بقول الآخر هو الذي يجعل هذه الأبيات خالية تماماً من أي بعد إسلامي أو ديني إجمالاً. وهذا بالتحديد ما يميزها عما قبلها وعما بعدها، مكونة وحدة ثانية بينهما، فتأتي معانيها مفعمة بالقيم والمقاييس القبلية دون أن تغيب عنها ثنائية التهديد والتشجيع المشتركة بينهما جميعاً.

على هذا النحو يستكمل التعريف بجماعة المسلمين، فإذا بهم متفوقون على أخصامهم أو معارضيهم ومنافسيهم على أرض هؤلاء وفي مجال امتيازهم التقليدي. كأن النص بذلك يكمل البعد القبلي الذي شكل جانباً من التعريف الأولي بهم، ويقتصر عليه مؤكداً مزيداً من الصلابة والتجذر في أسس وقواعد منطلقاتهم. ربما بسبب ذلك تم ايراده قبل الجانب الآخر في التعريف المذكور، أي البعد الديني الذي يشكل مدار الأبيات الخمسة اللاحقة (من البيت 9 إلى البيت 13). في هذه الأبيات لا يعود البعد الديني المبروز مجدداً وحسب، وإنما يظهر أيضاً في طرحه الإسلامي الصريح، وهو ما يميزها بالطبع عن الوحدة السابقة عليها (الثانية: من البيت الخامس إلى الثامن) كما يميزها عن الوحدة الأولى (من البيت الأول إلى البيت الرابع)

التي لم تتجاوز التلميح الديني العام. كأن النص يتدرج في ذلك من التعميم إلى التخصيص، بقدر ما يتدرج من القائم المعروف إلى الطاريء المجهول.

هكذا تذكر الرسالة الإلهية (الوحي) في سياق الإشادة بجماعة المسلمين كتتمة للإشادة بمكانتهم السابقة بمفاهيم غير إسلامية. وهي تذكر كمرجع يكفي إيراده لتأكيد صحة ما يقال، بما يتضمنه ذلك من ممارسة إسلامية مصدقة لما جاء في هذه الرسالة. ولما كانت عفة المسلمين هي موضوع الرسالة فإن نفي الطمع عنهم يأتي في المقابل مكرساً لهذا التصديق مبيناً لصوابيته، وكأن الواقع العيني يتجاوب ويتماثل مع الطرح الديني. لكن ميزة المسلمين هذه لا معنى لها خارج المقدرة على تجاوزها، لذلك يأتي تأكيد هذه المقدرة بإبراز لقوة بطش المسلمين يستعيد ويكرر ما سبق ذكره (البيت الثالث) من حملهم الخير لأنصارهم والشر لأعدائهم، في تحقيقهم لكرامة وعزة أولئك ولقمع وإذلال هؤلاء.

على هذا النحو تستمر الثنائية في صفات المسلمين ليناً وشدة، وفي أفعالهم خيراً وشراً، مشددة على ثنائية الترغيب والترهيب باستمرار. بيد أن البعد الإسلامي الأبرز متقدم في التعبير عن تلك العلاقة التي تربط المسلمين بنبيهم؛ وهي علاقة تقوم على الولاء المطلق والطاعة التامة من ناحية، وعلى الاندفاع الزخم والمثابرة الحثيثة من ناحية ثانية. وإذ يجري ذكر نبيّ المسلمين باعتباره نبي الصلاح والحق والخير، فإن ذلك يتضمن إشادة بدينهم واضحة. لكن الإشادة بهذا الدين تبرز أقوى في التعرض لموقف المسلمين منه. فهؤلاء كما تقدم ذكرهم من خيرة الناس كرماً ومجداً وبأساً، والتزامهم بهذا الدين يبين عن عظمته. ولما كان هذا الالتزام خضوعاً لمشيئة النبي، فإن هذا الأخير يحظى بالقدر الأعلى من التبجيل والتعظيم من خلال موقفهم منه وعلاقتهم به. ويجري تمثيل هذه العلاقة في مسيرة يحثون فيها الخطى وسعهم إذا ما طلب النبي التقدم، ويتوقفون لا يتزحزحون إذا ما طلب منهم الانتظار. وليست المسيرة هذه إلا مسيرة دينية نضالية تسعى لنصرة الدين الإسلامي الجديد وفرضه على العالمين، ولذلك نفهم هذه الإشارة إلى انتصارهم على المسيحيين واليهود وإخضاعهم لهم كنصر للدين الإسلامي على سواه من الأديان في محيطه، ونصر للنبي في قيادته للمسلمين، ونصر لهؤلاء المسلمين في طاعتهم له.

تتضافر هنا معاني الاعتزاز والمديح وتتداخل لتبلور في هذه الأبيات، وخاصة منها تلك المتعلقة بعلاقة المسلمين بنبيهم، البعد الإسلامي الخاص في تقديمهم والتعريف بهم. وبذلك يعرف هذا التعريف مآله المركزي الذي يعطيه سمته المميزة وطابعه الخصوصي، ويعرف به اكتماله التام. بناء عليه يتخذ كل ما تقدمه وضعاً جديداً أو فهماً مختلفاً. فجميع ما سبق

ذكره من فروسة ومروءة وكرم يصبح مرهوناً بولاء المسلمين لنبيّهم حتى ليبدو وكأنه أثر من آثاره، مثله مثل انتصاراتهم وسيطرتهم على أبناء الأديان الأخرى. وهذا ما يميز الفخر الإسلامي عن الفخر القبلي ـ التميمي. ففي حين يبقى الأخير مغلقاً ونابذاً، يتقدم الأول منفتحاً وجابذاً. فهو ينقل المسلمين من المعطى القبلي الضيق إلى المعطى الإنساني الشامل. وفي هذا الانفتاح على الأفق الغيبي ـ الإنساني ينطلق المسلمون بمشروع تاريخي يواجهون به العالم في حاضره وفي تراثه، ويدعون إلى المساهمة فيه. وفي حين يبقى النص التميمي (القبلي) تعبيراً عن رعونة محصورة في مداها القبلي وخاصة بالأحياء المتقاربة، ولا يتطلع لغير السيطرة والقهر، يأتي النص الإسلامي ليشير إلى مدى أبعد من هذه الأحياء متناولاً أصحاب المعتقدات الأخرى أياً كانوا، مشدداً باستمرار على تمييز الصديق من العدو، مقدماً في موقف المسلمين من النبي، وهم نخبة المجد والجبروت، نموذجاً مثالياً لما يجدر بالناس، والمخاطب أو المخاطبون على رأسهم، أن يلتزموه ويقتدوا به. عند هذا الموقف بالذات يقوم لولب النص ومحوره المركزي. فيه تتجسد الدعوة الإسلامية على أبرز ما تكون، ويعرف تعظيمها مستواه الأرقى؛ عنده ينجدل سياق التعبير السابق عليه، ومنه يتفرع السياق اللاحق، وفيه يجد كلاهما مغزاهما الفعلي الأعمق.

ضمن هذا المنظور يتقدم التعريف بحد ذاته دعوة للانخراط في الدعوة الإسلامية بقدر ما يشكّل رسماً نموذجياً للمسلمين الأوائل يرهّب من معاداتهم ويرغّب في التمثّل بهم. وإذا كانت هذه الدعوة لا تأتي مباشرة صريحة فيه، فإن اكتماله يتيح لها أن تتشكل على هذا النحو كما يظهر في القسم الثاني.

ثالثاً: نصح تهويلي وثناء إرشادي:

إذ يتم الشاعر قوله في تقديم جماعته من المسلمين بدءاً من نسبهم القبلي وصولاً إلى إنجازاتهم العالمية يكون قد أرسى القاعدة الصلبة والإطار المتماسك للانطلاق إلى دعوة الآخر (الزبرقان ووفد بني تميم، وكذلك العرب الذين لم يسلموا بعد) إلى موالاتهم والانضمام إليهم، بحيث تحظى هذه الدعوة بكل التبرير الملائم لها وتصبح نتيجة مناسبة يستدعيها المنطق السليم والفهم المستقيم.

لكن الشاعر لا يكتفي بما سبق من تقديم، فهو يمعن في إطار دعوته هذه إلى التركيز على جانب متميز فيهم هو ذاك الذي تردد في أبياته السابقة والذي انتهى إليه التعبير في بعض أوجهه في القسم الأول، وهو فروسية المسلمين، بما يتضمنه هذا المفهوم من معاني القوة

والصلابة والبراعة في القتال والشدة في الحرب الخ. فيتوقف عنده مطوّلاً، نسبياً، ويفصل فيه ويضيف إليه ما لم يتطرق إليه من قبل، ليخلص منه إلى الثناء على هؤلاء المسلمين فيما يعتبر إيحاء للآخر لمشاركته في ذلك.

على هذا النحو يتوزع القسم الثاني في طلبيته العمليّة إلى وحدتين: أولى تقوم على النصح والتحذير متخذة من بأس المسلمين وقتاليتهم وسيلة تهويل لترجيح الموقف الذي تدعو إليه (من البيت 14 إلى البيت 19)، وثانية تعتمد الحض والتشجيع مستندة إلى إعطاء المثل في تقدير المسلمين وتقريظهم (من البيت 20 إلى البيت 22). في هذا التوزيع نلمح بوضوح ثنائية الترهيب والترغيب بارزة في المضمون كما في البناء، بعد أن كانت قائمة على امتداد القسم الأول وفي وحداته وأجزائه المختلفة. كأن هذه الدعوة الاستنتاجية والختامية تقيم حداً فاصلاً ونهائياً بين الخيارين المطروحين لا يترك التباساً بصدد التناقض القائم بينهما، ويستدعي بالتالي موقفاً واضحاً منهما.

إذا كانت الوحدة الأولى (التهويلية) تحتل حيزاً أكبر من الثانية (هي ضعفها من حيث عدد الأبيات) فلأولوية دورها الذي تستدعيه المفاخرة نفسها، كما يبين نص الزبرقان ذلك، وإنما أيضاً لتلك الأهمية التي يحظى بها على الأرجح الترويج في نضالية الدعوة الإسلامية لإثبات وجودها وتأمين انتصارها. وطلبية النص هنا بارزة على أوضح ما يكون في هذه اللهجة الحازمة في الدعوة إلى ما يجدر القيام به وما لا يجدر. فالطلب هنا يأتي حاسماً ليعلن في إيجابيته كما في سلبيته ضرورة الموالاة أو الطاعة التامة التي يفترض بالمخاطب أن يلتزمها إزاء المسلمين. وهي طاعة ليست في الحقيقة إلا امتداداً لتلك التي يمارسها المسلمون أنفسهم إزاء نبيهم. ولما كانت هذه الأخيرة، كما انتهى إليه القسم الأول، قد أدت إلى انتصاراتهم الساحقة فإن النص يتابع هنا ما يبدو نتيجة منطقية لما ورد هناك مشيراً إلى مخاطر مواجهتهم وعداوتهم. لذلك تبدو دعوته الآخر إلى الولاء لهم نصحاً يتم لصالحه، وتحذيراً يجري لخيره. ويقدم هذا الولاء استجابة كاملة وقبولاً تاماً بكل ما يصدر عنهم من إيجاب وسلب يتوزعهما شطرا البيت على توازن يعلن في تقابلهما عن التناقض في الوحدة، أو عن التنوع في الشمولية. ويأتي التفسير الذي يعقب هذا الطلب ليجعل من القوة والبطش، كما ألمح إلى ذلك الغضب في البيت الأول هنا (البيت 14)، وكما يؤكده النصح المتكرر (في البيت 15)، مبرره الفعلي؛ إذ يمضي إلى تصوير عواقب معاداة المسلمين بتعظيم الضرر الذي يصيب أعداءهم. ذلك أن المسلمين أرباب حرب وقتال، وإذا كانت المعارك البسيطة تذل الفرق والطوائف أو الجماعات المختلفة، فإن المعارك المهولة مناسبة لسمو المسلمين ورفعتهم، مع ما يتضمنه هذا القول من إشارة إلى شدة بأسهم واحتمالهم، إلى جانب الأذى المريع الذي يلحقونه بأعدائهم، وحتمية

انتصارهم. والملاحظ أن الشاعر يتكلم لأول مرة هنا بصيغة جمع المتكلم، كأنه عند هذا الحد من مجرى الكلام يحدد موقعه فيما هو يدعو الآخر إلى موقف محدد. أو كأن في هذا الانتقال من المخاطب إلى المتكلم استجلاباً للأول إلى صف الثاني، استباقاً لاستجابته لما يطلب منه من ولاء، ودفعاً له في هذا الاتجاه.

قد يكون من دلائل احتراف المسلمين للحرب وثقتهم بالنصر النهائي فيها ما يذكر من عدم تأثرهم بمجرياتها، إيجابية كانت أو سلبية. فهي لا تثير مباهاتهم في حال الانتصار، كما لا تؤدي بهم إلى التضعضع والجبن في حال الهزيمة. إنهم أقرب ما يكونون إلى الأسود المتوحشة الشرسة في تلك المعارك التي يدنو فيها الموت ويتربص بالمقاتلين. إنهم الأقوى والأصلب، ومن الطبيعي أن يغلبوا أعداءهم، وإن لحق بهم أذى فلن يتوانوا عن الرد عليه والانتقام من فاعليه. ولا يتوقعن أن يسيروا لقتال عدو لهم بلطف ولين. هنا أيضاً يتكرر اعتماد صيغة جمع المتكلم لتعلن هذا الحضور الجماعي الذي يقوي من التحذير، إلى جوار غائب يستبعد المخاطب ليتيح لهذا الأخير اختيار أحد موقعين دون امتهان كبير لكرامته، وهو الموقع الذي لا يكف النص عن ترجيحه ودفع المخاطب إلى الانحياز إليه وتبنيه.

هذا ما توحي به بقوة الوحدة الثانية (التشجيعية) التي يأتي موقعها في نهاية النص ليشكل خاتمة مأنوسة له، باباً يفد منه إلى الدين الإسلامي من بقي خارجه، خلاصاً من الإحراج الذي جعلته فيه الوحدة السابقة (التهويلية). فتكون على هذا النحو ناتجة عن الترهيب المهيمن على ما سبقها بقدر ما تجيء داعمة للترغيب الذي يتراءى في ثناياه. فيها تصريح واضح بسمة أساسية من سمات هذا الدين، وهي اعتبار داعيته الأول النبي «رسول الله»، تعبيراً عن بلوغ التعريف منتهاه والقول خاتمته والموقف بالتالي مآله. كأنه حض مباشر على دخول الإسلام وإعلان الشهادة. لذلك تتخذ الإشادة بالمسلمين هذه الصيغة في المخاطبة، كأنها استدعاء للمشاركة فيها. وهو استدعاء يأتي رداً على تفاخر الآخر وتعاليه على الناس جميعاً، كأنه طلب للتخلي عن هذا الفخر الذاتي (القبلي) والانضمام إلى الفخر الجماعي (الإسلامي). موضوع الإشادة هنا الوحدة التي تتجسد في التفاف المسلمين حول نبيهم إزاء اختلاف الآخرين وتعدد نزعاتهم وتكتلاتهم. فيبرز من خلال ذلك جانب مركزي من جوانب الدعوة الإسلامية باعتبارها عامل توحيد مقابل العصبية القبلية باعتبارها عامل تفريق. بذلك، عبر الالتفاف والتوحيد، يتم تجاوز حرب المسلمين وأذاهم القاتل، ويتحقق بالتالي السلم والحياة الكريمة للجميع عن طريق الإسلام.

يتقدم موقف الشاعر هنا مثلاً صالحاً لأن يقتدى من قبل المخاطب، فهو يعبر عن

انتصاره لجماعة المسلمين كما يتحقق عملياً في هذه المعارضة ـ المفاخرة، في نص المديح ـ الفخر هذا، إذ لا يفوت الشاعر، وهو يشير إلى دوره ومساهمته في هذه الدعوة، الاعتداد بشعره وفنه الكلامي، مكملاً ومماثلاً في ذلك ما سبق لعظماء القبائل والناس أن مارسوه بإسلامهم. وإذا كان له أن يفسر هذا الموقف، فإن هذا التفسير يأتي خاتمة للنص هي خلاصة القول بأكمله بصدد المسلمين: إنهم أعظم جماعات الناس على الإطلاق، لا فرق إن جد هؤلاء الناس أو هزلوا. ذاك أن عظمتهم تفرض نفسها على الجميع وفي كل الأحوال، ولا يمكنهم إلا الاعتراف بها. وفي هذا الموقف أيضاً رد على ادعاء الزبرقان «كم قسرنا من الأحياء كلهم»، وتعريض به من خلال الإيحاء باحتمال الهزل في قوله في أفضل الحالات، دون أن يمنع احتمال الهذر الخارج عن الجد والهزل فيه، وبالتالي الخروج عن واقع الناس وحقيقة الإنسان.

هكذا يكتمل التعريف بالمسلمين وتحديد مواقع الأطراف جميعاً منهم، يكتمل الموقف الدفاعي رداً على مقولات الآخر ودفعاً لادعاءاته، كما يكتمل الموقف الهجومي عرضاً لأطروحات المسلمين وتحذيراً من معارضتها.

إذا كان التهويل غالباً على النص، فإنه لا يستبعد الإغراء، وبه يختم القول كأنه يتشكل كردع للآخر واستمالة له في آن، وإن هذه لا تقوم إلا على ذلك. إلا أن التهويل لا يبلغ تطرف قول الآخر (التميمي ـ القبلي) وهو يتميز عنه بواقعية تكثر من نفي السمات السلبية التي لا ترد لدى الآخر على الإطلاق، مثلها مثل الوقائع المحددة التي يستعين النص الأنصاري (الإسلامي) بذكرها ويدعم بها منطقه وحججه.

في حين يبقى الترغيب عموماً غامضاً، ويبدو قائماً في تجنب الأذى أكثر مما هو قائم في الحصول على مكاسب محددة. معظم عناصره تستند إلى نتائج قهر الآخر والتغلب عليه أكثر من استنادها إلى تقديمات حسية مباشرة عكس نص الآخر (التميمي ـ القبلي) الذي يبرز، رغم إيجازه، هذه التقديمات بقوة في إشارات واضحة إلى مكرمات تعين مواقع وحالات تفوق جماعته (قبيلته) على الآخرين وبزها لهم في الأوضاع الحرجة.

كأن ذلك متصل بالواقع الصراعي الذي كان المسلمون يخوضون غماره، وبالتحول الذي كانت تتعرض له القيم العربية، وبالأثر الذي كان أهل الحضر والمدن يتركونه فيها. وسيكون لنا عودة إلى ذلك إثر تفحص الأبعاد الجمالية لهذا النص فيما يلي.

رابعاً: أبعاد جمالية ودلالية:

1 ـ الأبعاد الجمالية:

إذا كـان لتجانس المستويات المختلفة التي يتكون منها النص أن يبين جماليته، فإن التكافؤ البنيوي الذي تبلغه هذه المستويات يعبر أكثر من أي شيء آخر عن المدى الرفيع الذي تصله جمالية النص ويشكل الوجه الأبرز في عمليته الإبداعية.

سعياً وراء تلمس المدى الخاص الذي تبلغه إبداعية قصيدة حسان بن ثابت، نمضي في تتبع التشكل البنيوي الذي تتخذه في كل من مستوياتها التكوينية المختلفة بدءاً بالنحوي وصولاً إلى الأسلوبي مروراً بالإيقاعي تباعاً.

ـ على المستوى النحوي تتحدَّد القصيدة بأنها نص يتوجه به مرسله (المتكلم) إلى مخاطب (أو مرسل إليه) بما يتلاءم مع الوظيفة الطلبية للغته، ومع بنيته السجالية باعتباره نصاً نضالياً يحاول اقناع المخاطب بموقف محدد. وقد سبق لنا ولاحظنا في التوزيع البنيوي العام للنص كيف يشكل افتتاح البيت الرابع عشر بفعل الأمر للمخاطب علامة فارقة تعين الموقف الذي يسعى هذا النص لإقناع الآخر (المخاطب) به.

إن النظر في وضع ضمائر المخاطب في النص بأكمله يبين عن توافق وانسجام توزيعها مع التوزيع التفصيلي الذي لاحظناه على المستوى الدلالي. فالبيت الرابع يتضمن فعل أمر للمخاطب (فاعلم) في جملة معترضة تدل على وجهة الخطاب التعليمية، وهي الوجهة الغالبة على القسم الأول، وتحدد في الوقت نفسه الوحدة الأولى في هذا القسم (من البيت الأول إلى الرابع)؛ بينما يعين ضمير المخاطب (حاولت) في جملة معترضة أخرى في البيت الثامن الوحدة الثانية في القسم نفسه (من البيت الخامس إلى الثامن). ويشكل ورود الضميرين في هذا التركيب الخاص (الاعتراضيّ) عنصراً جامعاً ومشتركاً بينهما ومميزاً لوضع القسم الذي تكون الأبيات اللاحقة (من البيت التاسع إلى الثالث عشر) فيه وحدته الثالثة.

إذا كان فعل الأمر (خذ) الذي يفتتح البيت الرابع عشر يعين كما ذكرنا الانتقال إلى القسم الثاني، فإن فعل الأمر الآخر (أكرم) الذي يفتتح البيت العشرين يعين في هذا القسم بدء الوحدة الثانية بحيث يتشكل بناء لذلك على النحو الذي لاحظناه في التوزيع الدلالي في وحدتين: الأولى من البيت 14 إلى البيت 19، والثانية من البيت 20 إلى البيت 22.

---

(11) يقول حسان بن ثابت إنه لما «قام شاعر القوم فقال ما قال عرضت في قوله، وقلت على نحو ما قال» (راجع أعلاه الملاحظة رقم (1) و ديوان حسان... المذكور ص 145).

إلا أن القسم الثاني لا يقتصر على هاتين الحالتين من ورود الضمير المخاطب. فهناك حالتان أخريان قائمتان في البيتين الرابع عشر والخامس عشر، في الأولى منهما يرد هذا الضمير متصلاً بالاسم (همك) متفرداً بذلك عن جميع الحالات الأخرى، وهو يأتي ليضاعف التمييز الذي يدخله فعل الأمر الأول (خذ) على صعيد النص ككل وتجيء الحالة الثانية (فاترك) في وضعها الاعتراضي مماثلة للتركيب القائم في القسم الأول، لتبين استمرار التقديم الذي هو ميزة هذا القسم ضمن الطلب المميز للقسم الثاني.

إلى جانب المخاطب المفرد هذا هناك مخاطب آخر جمع لا علاقة له بالمخاطب الأول المذكور، بل إنه يكاد يكون نقيضه. وهو يتميز عنه بأنه ليس مخاطباً حاضراً يتولاه المتكلم الحاضر، وإنما مخاطب غائب يتولّى مخاطبته متكلم غائب كما هو واضح في البيت الثاني عشر، حيث أن المخاطب الجمع فيه يقصد به المسلمين الذين يتوجه إليهم النبي بالخطاب والقول. هكذا تقتصر مخاطبة غير المسلم في النص على صيغة المفرد دون الجمع. وإذا كان في اعتماد النص الآخر (التميمي) هذه الصيغة الإفرادية في المخاطبة ما قد يفسر هذا الوضع، فإن التفسير المرجح كذلك قد يكون في دلالتها على احتقار أو تصغير المخاطب، أو في أحسن الأحوال على جعله في مرتبة دون مرتبة المتكلم الذي لا يخرج عن صيغة الجمع في نص الزبرقان. كأن نص حسان في معارضته ودحضه للآخر ينزع عنه هذا الامتياز (الجمع) ويقصر مخاطبته له على الإفراد (التصغيري). لكن اختلاف النصين لا يقتصر على هذا الجانب. فهناك في وضع ضمائر النص الأنصاري ما يميزها عن النص التميمي بشكل لافت للنظر. ففي حين يأتي التعبير عن بني تميم مقتصراً على ضمير جمع المتكلّم فإن التعبير عن المسلمين يؤدّى بضمائر عدّة أبرزها ضمير جمع الغائب وضمير جمع المتكلّم، وإنما منها أيضاً ضمير الغائب المفرد وضمير المتكلّم المفرد، بالإضافة إلى ضمير جمع المخاطب الذي جئنا على ذكره.

إن توزيع هذه الضمائر يأتي متآلفاً مع التوزيع الدلالي الذي أكدته ضمائر المخاطب (المفرد). ففي القسم الأول يعم ضمير جمع الغائب الخاص بالمسلمين، مقابل ضمير جمع غائب واحد خاص بالناس (في البيت الخامس)، يرفده ضمير الغائب المفرد الخاص بالنبيّ، مقابل ضميرين للغائب المفرد أحدهما للتقي السريرة (في البيت الثاني) والثاني لصاحب البيع (في البيت الثالث). ويأتي كل من الاستعمالين معبراً عن علاقة التمايز التي يقيمها في مجاله الخاصّ وعن دوره المتميّز فيها: جمع المسلمين بالنسبة للناس عامة في العزّ والغلبة، والنبيّ المفرد بالنسبة لكل مؤمن خاصة في الخير والصلاح. فلا ذكر للأعداء صراحة (العدو في البيتين الثالث والعاشر، وأهل الصليب في البيت 13) في أي من الصيغتين. وإذ يعم القسم الثاني ضمير جمع الغائب الخاص بالمسلمين مقابل عدد مهم نسبياً خاص بسواهم، يحتمل

الأول بين هذه الأخيرة الدل على أعدائهم (في البيت 16) ويبرز الثاني صريح الإشارة إلى هؤلاء الأعداء (في البيت 19) بينما يتعلق الأخيران بالناس عامة (في البيت 22) من ناحية، بالإضافة إلى ضمير الغائب المفرد المتعلق بالمسلمين في (الأبيات 14 و15 و21) من ناحية ثانية، فإن المميز في هذا القسم هو وزود ضمير جمع المتكلم من ناحية، وضمير المتكلم المفرد من ناحية ثانية. تشكل المرتان اللتان يظهر فيهما ضمير المتكلم الجمع (في البيتين 16 و19) علامتين فارقتين تميزان الوحدة الأولى في القسم الثاني في توزعها الداخلي الذي تعرضنا له آنفاً على المستوى الدلالي. والموضعان اللذان يرد فيهما هما الموضعان اللذان يرد فيهما ضمير جمع الغائب الخاص بأعداء المسلمين، حيث يشكل عدد المتكلم ضعف الغائب في كل منهما، كأن في ذلك تعبيراً عن الصراع العنيف بين هؤلاء وأولئك الذي يشكل مدار الوحدة الأولى نفسها، وعن غلبة المسلمين فيه على أعدائهم، يؤكد ذلك اتصال ضمير الغائب المفرد بهم دون سواهم (في البيتين الرابع عشر والخامس عشر). يبرز هذا الضمير المفرد مرتين في الوحدة الثانية إلى جانب ضمير المتكلم المفرد (في البيت 21) ومرتبط به في آن، لتدل جميعاً على طرف إسلامي، مقابل المرتين اللتين يرد فيهما ضمير جمع الغائب الدال على الناس إطلاقاً، للإيحاء بهذا التمايز الخاص بالمسلمين كما يعلنه ويبينه الشاعر إزاء أقوال الآخرين. هكذا يقوم ضمير جمع المتكلم بتولّي المواجهة العسكرية للآخرين ـ الأعداء المحاربين، بينما يتولى ضمير المتكلم المفرد مهمة المواجهة الكلامية للآخرين ـ الأعداء القوالين. وهنا كما هناك تبرز الغلبة واضحة للمسلمين كما هي واضحة غلبة الضمائر الدالة عليهم في تنوعها المتميز. كأن في هذه الغلبة العددية والنوعية نوعاً من التضخيم والتعظيم للطرف الإسلامي مقابل الحد والتصغير الذي يلحق بالمخاطب، فيما يشبه الحصار الذي يتناوله من جهات عدة ولا يترك أمامه مجالاً للنجاة غير الانضمام إلى الطرف المذكور، فتؤدي الضمائر في تشكلها وعلاقاتها ما تسعى البنية الدلالية للتعبير عنه.

بالإمكان متابعة أوضاع الجمل المختلفة على المستوى النحوي نفسه، حيث يلاحظ تناسبها إلى حد كبير مع ما سبق استنتاجه. فبالإضافة إلى التوزيع العام الذي تقيمه صيغة الأمر الإنشائية في البيت الرابع عشر (خذ...) في النص معلنة بدءاً منها قسماً ثانياً مقابل القسمْ الأول السابق عليها، نلحظ أن الوحدة الأولى في هذا القسم (الأول) تفتتح بالإثبات (إن الذوائب... في البيت الأول) وتنتهي به (إن الخلائق... في البيت 4) بينما تفتتح الثانية بالنفي الخاص بالفعل المضارع (لا يرفع الناس... في البيت 5) وتنتهي بافتتاح مماثل في البيت الأخير منها (لا يجهلون... في البيت 8) وهو ما يغيب تماماً خارج هذه الوحدة، في حين تأتي الوحدة الثالثة جامعة للسابقتين تفتتح بالإثبات (أعفة.. في البيت 9) وتنتهي بالنفي

(ما زال. . . في البيت 13) وكلاهما متميزان عما سبق. أما في القسم الثاني فيبرز إلى جانب الافتتاح الإنشائى لكل من الوحدتين داخله الصيغة الشرطية التي تنهي كلًّا من مجموعتي الوحدة الأولى (إذا الحرب. . وإذا الزعانف. . في البيت 16، وإذا نصبنا. . . في البيت 19) والوحدة الثانية كذلك (إن جد. . . في البيت 22) على تمايز بينهما يتفق مع تمايز وضع كل منهما عن الأخرى. وفي ذلك كله من التوافق في التشكل البنيوي بين المستويين الدلالي والنحوي قدر كبير.

ـ على المستوى الإيقاعي تحدد الأبيات المتطابقة وزناً علامات فارقة فيه تعين وحدات إيقاعية فينتج عن توزعها تشكّل إيقاعي عام من الضروري تبيّن بنيته العامة ومدى ملاءمتها للبنية الدلالية والنحوية التي سبق التعرض لها.

أول ما نلاحظ هنا أن جميع الأبيات تقيم فيما بينها عدداً من صيغ التطابق الإيقاعي باستثناء بيتين هما التاسع (ذو الزحافات الثلاثة) والثاني والعشرون (الأخير ذو الزحاف الواحد). إذا كان لهذا التفرد من تفسير فقد يكون في حدهما لمجموعة الأبيات الخاصة بالبعد الإسلامي. فالبيت التاسع هو أول بيت يشير إلى هذا البعد الذي تبنى عليه الأبيات اللاحقة، والأخير خاتمتها.

أما فيما يتعلق بالمتطابقات فإن أول بيتين متطابقين تباعاً هما العاشر والحادي عشر، وهما في الوقت نفسه البيتان الوحيدان بين الأبيات المتطابقة اللذان يتمتعان بمثل هذا الوضع مما يعطيهما أهمية استثنائية تتفق والأهمية التي يؤديانها على المستوى الدلالي، في الدور الخاص الذي يشغلانه في التعريف بالمسلمين وتقديم النموذج المميز في سلوكهم للآخرين. إلا أن بين الأبيات المتطابقة كذلك تتابعاً لا فردياً بل ازدواجي نجده قائماً بين البيتين الرابع عشر والخامس عشر من جهة والسابع عشر والثامن عشر من جهة ثانية. وهو تطابق يتفق مع الخيار المزدوج الذي يضع النص المخاطب إزاءه، بقدر ما يتفق مع المضمون القتالي الذي يأتي به كل طرف منهما. كما قد نجد في هذا التطابق المميز والوحيد في النص بأكمله إشارة إلى التطور الذي يمضي فيه النص من قسم أول تعريفي بهذا الدين الجديد الذي تدل عليه القيادة الواحدة (النبي) يسمه التطابق الأول (الفردي) إلى القسم الثاني الذي يطرح النص على المخاطب في التهديد والترغيب (الثنائي) يسمه التطابق الثاني (الازدواجي). وإذا كان لهذا التطابق الأخير من دور خاص آخر، ففي إعلانه هذا القسم الثاني بالذات، مما يتيح بناء لذلك رؤية توزيع إيقاعي عام يتلاءم مع التوزيع البنيوي الدلالي والنحوي العام.

إذا دققنا في تتابع الوحدات الإيقاعية للأبيات انطلاقاً من بداية النص نلحظ أن أول

تطابق يصادف فيها هو الذي يظهر مع البيت الخامس (المتطابق مع البيت الثاني) ثم مع البيت الثامن (المتطابق مع البيت الأول). مما يتيح تصور وحدتين إيقاعيتين يحد الثانية منها بدءاً ونهاية البيتان المتطابقان مع ما قبلهما، على أن هذه الأبيات المتطابقة تقيم توازناً إجمالياً ضعيفاً ومتميزاً في هاتين الوحدتين مع أبيات متفردة فيهما. ويجعلنا انتهاء القسم الأول عند البيت الثالث عشر نلحظ تميز الوحدة الثالثة فيه خلافاً لما سبق بتفرد ما يحدها بدءاً ونهاية عن كل ما سبق من أبيات، في حين لا يتطابق البيتان داخلها (العاشر والحادي عشر) فيما بينهما وحسب، بل مع البيت السادس أيضاً (في الوحدة الثانية) في حين يتطابق البيت الثالث داخلها (الثاني عشر) مع البيت الثالث (في الوحدة الأولى) لتشير في هذا التطابق المتعدد إلى توازنها الداخلي المتميز من ناحية وترابطها مع الوحدتين السابقتين عليها من ناحية ثانية، بما يتفق والدور الدلالي الخاص الذي تؤديه كوحدة متميزة تتم فيها بلورة التعريف الذي تشغل مقاربته الأبيات السابقة عليها.

وإذا كان التطابق الازدواجي الذي سبقت الإشارة إليه (بين البيتين 14 و15 من جهة و17 و18 من جهة ثانية) يعين القسم الثاني، فإنه يعين في الوقت نفسه الوحدة الأولى فيه بناء للتوازن الذي يؤديه في الأبيات الستة الأولى حيث يتميز البيت الثالث في كل من المجموعتين اللتين يؤلفهما. والملاحظ أن التطابق المزدوج فيهما يقيم صلة قوية بالقسم الأول في اشتماله على وحدة عروضية (في البيتين 14 و17) مطابقة لوحدتين عروصيتين قائمتين في الوحدة الإيقاعية الثانية (في البيت 6) والوحدة الثالثة (في البيت 10 و11)، وعلى وحدة عروضية ثانية (في البيتين 15 و18) مطابقة لتلك الواردة في الوحدة الإيقاعية الأولى (في البيت 4) من هذا القسم. وإذا كانت الوحدة العروضية المتميزة في المجموعة الأولى (في البيت 16) تتفرد عما سبقها، فإن تلك القائمة في المجموعة الثانية (في البيت 19) تتطابق مع تلك القائمة في وسط القسم الأول (في البيت 7) بحيث لا يعود هناك أي بيت في القسم الأول ـ عدا البيت التاسع ـ لم يعرف تطابقاً مع ما يليه.

تبدو أخيراً الوحدة الإيقاعية الأخيرة (الثانية في القسم الثاني) التي تقيمها الأبيات الثلاثة الأخيرة متجانسة مع هذا التوزيع الثلاثي الذي أعلنته الوحدة السابقة عليها (الأولى من القسم الثاني) ومتميزة عنها بغياب أي تطابق فيها. إلا أن البيت الأول فيها (البيت 20) يقيم تطابقاً مع البيت الذي تفرد إيقاعه في الوحدة الأولى من القسم الثاني (البيت 16) بينما يقيم الثاني (البيت 21) تطابقاً مع ذاك الذي تفرد إيقاعه في نهاية القسم الأول (البيت 13) في

(12) راجع الملاحظة رقم (3).

حين يبقى البيت الأخير متفرداً في النص على الإطلاق. في التطابق الأول كما في التوزيع الخاص بالوحدة (حيث يتطابق بيتان ويتفرد بيت فيها) تؤكد هذه الوحدة تماثلها مع مجموعتي الوحدة السابقة عليها؛ وفي انتهائها بوحدة عروضية متفردة كما انتهى إليه القسم الأول، بالإضافة إلى ضمّها المطابق لهذا الانتهاء كما ذكر تتقدّم وكأنها تحاول استيعاب ما قبلها دون أن تلغي خصوصيته إذ يبقى تفرد البيت التاسع قائماً، كأنها تقيم تماثلاً آخر مع هذا القسم (الأول) وتمايزاً عنه في الوقت نفسه. ويبدو اتسامها بالتفرد، خاصة فيما تنتهي إليه، يتلاءم والدلالة المشددة على تفرد المسلمين (البيت 22) في ترابط مع فردية المتكلم (البيت 21) ووحدة قيادة المسلمين ـ الرسول (البيت 20). ربما كان هذا التفرد الإسلامي أيضاً وراء حد البيتين المتفردين في النص لما يتم تناوله بصدد المسلمين كما أشرنا من قبل. ولما كانت الثنائية الطابع البنيوي العام للنص، فإن ثنائية التفرّد تستعيدها إيقاعياً مرجحة لهذا الجانب التشجيعي على ما عداه بما يتلاءم مع ما سبق التطرق إليه أعلاه على المستوى الدلالي. هكذا يمكن القول إن التوزيع الإيقاعي العام للنص، وإن عرف بعض الضعف في التوازن الداخلي لوحداته (في الأبيات الأولى والأبيات الثلاثة الأخيرة خاصة) فإنه يتمتع على الصعيد التأليفي العام بدرجة كبيرة من التوازن يتناسب إلى حد كبير مع التوزيع الدلالي ـ النحوي ويرفده بقسط كبير من التجانس والانسجام.

ـ على المستوى الأسلوبي يظهر النص بأكمله وحدة وتمايزاً بناء لما يقوم على امتداده من أوجه بيان وبديع.

إن الطباق الذي يعمه من بدايته حتى نهايته يمهره بوحدة أسلوبية عامة تتفق مع وحدته البنيوية العامة في هذا التمييز الذي يجريه النص في تعريفه العام بين خيارين متناقضين على المخاطب أن يحسم موقفه إزاءهما، وفي هذا الانتصار للطرف الإسلامي على سواه من الأطراف الأخرى فيحظى بالعناصر الإيجابية مقابل سلبية تلك الأطراف أو دونيتها إزاء تفوقه.

لكن الوحدة العامة لا تحول دون رؤية التمايز داخلها بناء للصيغ البيانية المعتمدة فيها. والملاحظ في هذا المجال أن الصور البيانية ضعيفة في القسم الأول من النص على خلاف القسم الثاني. إلا أن التمييز بين القسمين لا يقتصر على هذا الوجه. ففي الأول منهما تبرز الكناية علامة فارقة ومميزة لوحداته المختلفة؛ تعلن في مطلع كل منها (كما هو الحال في الأبيات: الأول والخامس والتاسع) كما هي متضمنة فيها (في البيتين السادس والثاني عشر) ترفدها صور ببسيطة من المجاز والاستعارة (في البيتين الرابع والثامن تباعاً). وإذا كان التشخيص والتجسيم قائمين في الوحدة الثانية (في البيتين السادس والسابع ثم البيت الثامن

تباعاً) فإنهما يردان كذلك في الوحدة الثالثة (في البيتين التاسع والحادي عشر ثم البيت الحادي عشر تباعاً) ليتفق ذلك مع الدور التعريفي الأولي الذي يتولاه هذا المقسم على تناسق وتوازن كبيرين. بينما يتخذ المجاز والاستعارة في القسم الثاني شكل الصور المركّبة التي تعتمد أكثر من تشخيص أو تجسيم في الصورة الواحدة على قوة وإيحاء أكبر مما لاحظناه سابقاً (كما هو الحال في الأبيات 15 و16 و21) لتتفق مع الطابع التهويلي للتعبير الذي يتجه لذلك نحو البداوة والتوحّش. إلاّ أن ما يميِّز هذا القسم عما قبله بيانيّاً فهو اعتماده التشبيه (في البيتين 18 و19) الذي في اقتصاره على المسلمين يبيِّن عن الخصوصيّة التي يحظون بها في التعبير هنا بما يتفق مع ما سبق ذكره بصدد التهويل والترويع، في الوقت الذي يميّز فيه الوحدة الأولى عن الثانية في القسم الثاني.

بذلك يقارب التشكل الخاص للنص على المستوى الأسلوبي ذاك الذي لاحظناه له على المستويات الدلالية والنحوية والإيقاعية دون أن يعرف تكويناً متكافئاً معها على الدرجة نفسها التي رأيناها لها فيما بينها. في ذلك خلل في وجه هام من أوجه جماليته الفنيّة يبينُ عن قصور في العملية الإبداعية التي يرتكز عليها. فإذا أضيف إلى هذا الخلل الجانبي ذاك الذي يعتري بعض تفاصيل النص في مستوياته المختلفة كما هو حال الموقف من البدع (في البيت الرابع) وضعف الفخر في اعتماد الصيغ السلبية (في الأبيات 7 و9 و16 و17 و19) والاضطراب والتفاوت الحاصل بين معاني الفخر والمديح (كما في البيتين 18 و19 على سبيل المثال) على المستوى الدلالي؛ وضعف التوازن الإيقاعي في القسم الأول ونهاية القسم الثاني؛ واضطراب التماسك التناظري في الوحدة الثالثة من القسم الأول فيما يخص الإثبات والنفي كما الخبر والإنشاء على المستوى النحوي في الحين الذي تشكل فيه هي بالذات محور ولولب البنية الدلالية للنص. . . يمكن لنا أن نكون فكرة أولية عن المستوى الفني الذي يبلغه هذا النص والذي يصعب فصله عن التزاميته أو نضاليته التي قد يكون التوقف عند الأبعاد الدلالية للنص أن يزيد من توضيح سماتها أكثر مما تقدم بهذا الشأن حتى الآن.

2 ـ الأبعاد الدلالية:

ـ لعل الملاحظة الأولى التي يستدعيها هذا النص باعتباره نصاً إسلامياً ضعف البعد الإسلامي مقارناً بالبعد غير الإسلامي حكماً في عملية الاحتجاج والتفاخر التي يؤديها، حتى ليكاد ينحصر في بعض المعاني المحدودة والمتفرقة العامة (في البيت الثاني) أو الخاصة (في البيت التاسع) أو المتعلقة بالنبي (في الأبيات 11 - 13 و20) في سياق عام تغلب عليه معاني الفخر المعهودة قبل الإسلام والتي يعطي نص الزبرقان الذي جاءت قصيدة حسان رداً عليه فكرة موجزة عنها. من الجدير بالذكر هنا أن نص الزبرقان لا يمثل تهجماً على الدين الإسلامي،

بل إنه يتجاهله (أو يجهله؟) تماماً، ويشدد في مفاخرته على تفوق بني تميم في الكرم والسطوة. وليس في الجانب الأول (الكرم) ما يتناقض مع الإسلام مبدئياً، ولذلك لا يأتي رد حسان على الزبرقان على هذا الصعيد بشأن يذكر؛ بل إن مفاخرته في هذا الجانب تبدو ضعيفة ركيكة وغير مقنعة إزاء التشديد الحاسم والتمثيل المقنع الذي تأتي به أبيات الزبرقان (قارن على سبيل المثال البيت السابع من قصيدة حسان بالأبيات الثالث والرابع والخامس من نص الزبرقان). في حين يحظى الجانب الثاني (السطوة) باهتمام بارز بحيث يكاد يستحوذ على مجمل القول الإسلامي، ذلك أنه يشكل موضوع التناقض الفعلي وميدان الصراع الحقيقي بين الطرفين. وفي هذا الجانب تكاد تنحصر مفاخرة حسان أو معارضته لمفاخرة الآخر. يدل هذا التركيز على البعد الحقيقي للطرح الإسلامي كما تقدمه قصيدة حسان بن ثابت. ففي هذه القصيدة تسود واقعية لافتة بموضوعاتها كما بتعابيرها، إذ يكاد ينعدم فيها أي إشارة غيبية ذات شأن. فهي لا تتطرق لآخرة أو حساب، لجنة أو نار، لجن أو ملائكة... إلخ مما يشكل جزءاً أساسياً من حيثيات الدين الجديد، ووسيلة من وسائل الترهيب أو الترغيب التي يعتمدها. ولولا ورود بعض الكلمات كإله (في البيت الثاني) والوحي (في البيت التاسع) ورسول الله (في البيت العشرين) لكاد هذا البعد الغيبي وبالتالي الديني ناهيك بالإسلامي ينعدم نهائياً فيها.

إذا كانت واقعية الموضوعات تجد تفسيرها في العقلية العربية السائدة حتى حينه، كما تتردد في أشعار ما قبل الإسلام عامة، فإن تلك الخاصة بالتعبير عن هذه الموضوعات تبدو مفارقة للأساليب السائدة في هذه الأشعار، بحيث أنها تظهر متزنة ومعتدلة إزاء مبالغاتها المتطرفة. هذا الاتزان غير مألوف في سياق الفخر والمديح كما هو وضع قصيدة حسان التي لا تكتفي باعتماد النفي الإيجابي (في الأبيات 7 و8 و9 و11) بل إنها تمضي إلى اعتماد الاحتمال السلبي (في البيتين 16 و17). وقد يكون تفسير ذلك في هذه العقلانية الجديدة التي بدأت تسم العقلية العربية بقدر ما تجده في توازن القوى المتصارعة المضطرب آنذاك في وجهته الراجحة لصالح المسلمين، وفي الموقع الحضري الذي كان ينطلق منه القول.

إنما يبقى إطار المفاخرة بالذات هو الذي يحكم القول، حتى ليبدو في رده على المنطق القبلي الذي يسم القول الآخر (الزبرقاني) يتقدم أحياناً وكأنه موسوم بدوره بقبلية مماثلة تتعدى الانتساب القبلي المعلن الذي يفتتحه لتقيم في مرتكزات التعبير وفي خلفيته المعيارية المنطق القبلي المعتمد من قبل الآخر. فتبدو جماعة المسلمين بناء لذلك قبيلة بين قبائل عدة وإن ميزها هذا القول عن بقية القبائل وجعلها أرقاها جميعاً. هكذا يقدم النص المسلمين كجماعة لها أعداؤها وأنصارها، تحارب أولئك وتنتصر لهؤلاء (في البيتين الثالث والعاشر)

يؤذُون ويؤذَون (في البيت 17) وإن تفوقوا على سواهم في المجد أو الفضل (في البيت 6) فإنهم يتفوقون تحديداً كقبيلة إزاء بقية القبائل الأخرى (في البيت 22). ولم يكن هـذا المنطق القبـلي غائباً عن ذهن النبي كما لم يكن خطره خافياً عليه وعلى أنصـاره. وقد يكـون هذا المنـطق هو المنطق الفاعل والمؤثر في مواجهة الآخر كما يدل على ذلك موقف النبي وردة فعل القبائل [13]. وفي اعتماد هذه الأسس القبلية في المواجهة دلالة على المرحلة البدائية في تكون واختمار الـدعوة الإسـلامية، كـما يؤكد ذلـك ما يشـير إليه البيت الـرابع من تنـاقض فاضـح بين إدانـة البدع والانتماء إلى الدين الجديد. لذلك يبـدو الطرح المقـترح على غـير المسلمين لا يخـرج عن هذا النموذج القبلي في حديه السلبي والإيجابي. ففي هذا الطرح من جهة تهويل على الآخر وتحذير له من مغبة معارضة المسلمين؛ وجميع العناصر المعتمدة لذلك غير إسلاميـة. فوسـائل التهـديد كلها تخلو من أي أثر إسلامي كان، وتعتمد المقاييس والمعايير ذاتها الـسائدة في النموذج القبـلي من قـوة وشدة وعنف وقسر. . . إلـخ. ولكنه من جهـة ثانيـة إغراء وتشجيـع على الانضـمام للدعوة الإسلامية الجديـدة، وهنا قـد نجد بعض الآثـار الإسلاميـة، ودورها الـظاهر محـدود يقتصر على ردف وتتويج ما يجري تأكيده على المستوى غير الإسـلامي. إلاَّ أن هذا الـدور في الحقيقة حاسم نظراً للبعد الجديد الذي يحمله والذي يشكل موضوع الرهان التاريخي للدعوة الإسـلامية. هـذا البعد هـو البعد التـوحيدي تحـديداً، كـما يشير إليـه البيتـان الحـادي عشر والعشرون، والذي تبرز إيجابيته خاصة إزاء التفرق القائم خارجه.

ليس التتويج المذكور إداء تعبيرياً وحسب، إنه دلالة كذلك على العلاقة التي قامت بين

---

(13) إلى جانب ما سبق وأشرنا إليه في المقدمة بصدد موقف النبي، يذكر البرقوقي أن أحد الهواجس التي كانت وراء تردد النبي في إباحته الرد على أعدائه وهجائيه في قريش انتماؤه إليها ونسبه فيها، إذ يقـول لحسان الذي تطوع لذلك: كيف تهجوهم وأنا منهم؟ أجابه حسان «لأسلنَّك منهم كما تسل الشعرة من العجين، فقال ائت أبا بكر فإنه أعلم بأنساب القوم منك، فكان يمضي إلى أبي بكر ليقفه عـلى أنسابهم فكـان يقول له كـف عن فلانة وفلانة واذكر فلانة وفـلانة. . .». ويضيف الـبرقوقي أن كعب بن مـالك وعبـد الله بن رواحة قد ساعدا حسـان بن ثابت في مهمته. «قالوا: وكان عبد الله بن رواحة يعيرهم بالكفـر وعبادة مـالا يسمع ولا يضر ولا ينفع، وكان حسان وكعب بن مالك يعارضانهم بمثل قـولهم في الوقـائع والأيـام والمآثـر ويذكران مثـالبهم، قالـوا: فكان قـول عبد الله بن رواحـة يومئـذٍ أهون القـول عليهم وكان قـول حسان وكعب أشد القول عليهم (. . .) قالوا: إن دوساً إنما أسلمت فرقاً من قول كعب بن مالك:

قـضـيـنـا من تهـامـة كـل وتـر ... وخـيـبر ثـم أغـمـدنـا الـسـيـوفـا
نـخـيِّرهـا ولـو نـطـقـت لـقـالـت ... قـواطـعـهـن دوسـاً أو ثـقـيـفـا

فقالت دوس انطلقوا فخذوا لأنفسكم لا ينزل بكم ما نزل بثقيف. . .».
شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ذكر سابقاً، ص 42 و 43 تباعاً.

الطرح الإسلامي والقبلي، بحيث أن الأول لم يأت نقضاً للثاني بقدر ما جاء إكمالاً وإنضاجاً للنزعات المتقدمة فيه، وفي طليعتها هذا التوحيد الذي كان يفترض تحديداً التخلص من كل الشوائب والعناصر التي كانت تعيقه على المستويات المختلفة، وهذا بشكل أساسي ما جاء الدين الإسلامي لينجزه.

ضمن هذا المنظور يتخذ المنطق الثنائي الذي يسود النص أبعاده التاريخية، باعتباره ليس انعكاساً للمنطق الإسلامي كما يتمثل في النص القرآني بشكل بارز وواضح وحسب، وإنما أيضاً استجابة لمتطلبات المشروع التاريخي التي يحملها الدين الإسلامي الجديد حيث لا يحتمل التهاون بين الوحدة والانقسام أو التبعثر، بين الانضمام إلى الدين الموحد ومواجهته أو معارضته، بين طاعة نبيه و معصيته أو التفاخر عليه... إلخ إنه منطق القول الفصل، أو حسم القول على حد السيف المتصل به. ومن خلال ذلك تبرز أهمية القول الحاسمة في الصراع الاجتماعي في تلك الفترة في شبه الجزيرة العربية، كما يبديها على أفضل وجه النص القرآني نفسه.

ـ في تقصينا للبعد الذاتي في النص تبقى بنيته المرجع الأساسي لذلك، كما يشكل ضمير المتكلم دليلاً متميزاً في التعرّف إلى خصوصية دلالتها على هذا المستوى. والملاحظ بدءاً أن هذا الضمير محدود الاستعمال في النص، حيث يقتصر على أبيات ثلاثة، اثنان منها خاصّان بضمير جمع المتكلم (البيتان 16 و19) والأخير يتضمن ضمير المتكلم المفرد (البيت 21) [14] في الحين الذي يطغى على النص ضمير جمع الغائب بوضوح. ربما يكون لانحسار ضمير المتكلم، والمفرد منه بشكل خاص، علاقة بالطرح الديني الجديد الذي يتقدم كمعطى خارجي أساساً، كما قد يكون لذلك علاقة بالصيغة الموضوعية التي يحاول النص الإيحاء بها في تقديمه لهذا الدين وأصحابه، أو بالنص الآخر (القبلي) الذي يعارضه. فمقابل نص الزبرقان (القبلي) الذي لا يعرف غير ضمير متكلم ذاتي واحد هو «نحن»، فإن نص حسان (الإسلامي) يتميز بأن متكلمه الذاتي يعتمد ضمائر متعددة بدءاً من «هم» وصولاً إلى «أنا» مروراً بـ «نحن». فإذا كان النص الأول يعبر عن عصبية مغلقة ونابذة، فإن الثاني يعبر عن انفتاح واستيعاب للمتعدد في الوحدة واستقطاب. في الأول لا دور للأنا مختلف عن النحن فلا يذكر. أما في الثاني فإن استعمال الأنا مباشرة وغير مباشرة يشير إلى موقع ودور خاص ومتميز لا تتضح أبعاده الحقيقية إلا في إطار الطرح البنيوي العام للنص. ففي هذا الطرح

(14) في الحقيقة يقتصر وجود ضمير المتكلم على الشطر الأول في كل من الأبيات الثلاثة المذكورة، حيث أن ضمير جمع المتكلم يرد مرتين في كل من الشطرين الأولين في البيتين 16 و19 (نسمو ونالتنا، ثم نصبنا وندب)، بينما يرد ضمير المتكلم المفرد مرة واحدة في الشطر الأول من البيت 21 (مدحي).

تعريف بالمسلمين كما ذكرنا ونصح بعدم معارضتهم وبالانضمام إليهم، وعلى هذا الأساس يتشكل النص كما تقدم. ضمن هذا الطرح نجد أن اعتماد ضمير جمع الغائب، الدال على الأنا والنحن (المسلمين الأنصار وبقية المسلمين من مهاجرين وغيرهم) يعم النص كما يعمه تقديم المسلمين. لكن ضمير المتكلم يبرز خاصة في القسم الثاني حيث يصبح التعبير طلبياً بشكل خاص محذراً من جهة مشجعاً من أخرى. وهنا نجد أن ضمير متكلم الجمع خاص بهذا الجزء التحذيري، في حين يرد ضمير المتكلم المفرد خاصاً بالجزء التشجيعي. إن استعمال الضمائر المتعددة للتعبير عن الذات يشير إلى تفاوت في الدلالة عليها حسب مواقع الاستعمال المختلفة، بحيث تتدرج هذه الدلالة من البعد الأقصى مع ضمير جمع الغائب إلى القرب الأقصى مع ضمير المتكلم المفرد مروراً بموقع وسط بينهما مع ضمير جمع المتكلم. فإذا ما اعتمدت هذه الدلالة على المستوى البنيوي كما هو مؤدى في التوزيع الذي يشغله في النص يمكننا القول إن الذات الفردية لا تشغل إلا دوراً ثانوياً بسيطاً في التعريف القائم في القسم الأول الذي يتصدره «الذوائب من فهر وإخوتهم» حيث يمكن تصور وجود النحن ضمنياً. ولكن هذا النحن الذي يبرز في التهديد الذي تؤديه الوحدة الأولى من القسم الثاني يتميز عن ضمير (هم) بأنه يأتي في سياق المعنى السلبي («نالتنا مخالبهم» في البيت 16) أو ذاك الذي لا يتضمن الإيجابي حكماً («لاندب لهم كما يدب إلى الوحشية الذرع» في البيت 19) فيشترك مع «هم» في هذا الجانب («أصيبوا» في البيت 17) دون الجانب الآخر الإيجابي حكماً («أصابوا من عدوهم» في البيت 17، «كأنهم في الوغى والموت مكتنع أسد بييشة. . .» في البيت 18). فكأن هناك تقصيراً للذات الجماعية (الأنصار؟) عن الجماعة الكلية للمسلمين التي يتصدرها ذوائب فهر (المهاجرون؟) في هذا الدور التهديدي تحديداً.

يتكامل فهم ذلك على ضوء الدور الذي يناط بالذات الفردية حيث ترد في الوحدة الثانية من القسم الثاني التي ترتكز خاصة على التشجيع والترغيب. فكأن في هذا الدور إشارة إلى الموقف الذي يرجحه المتكلم على سواه. كأن الخيار الذي ينتصر له أو يفضله على سواه بين الحرب (الكفر) والسلم (الإسلام) هو هذا السلم تحديداً الذي يتجاوب مع الدين الجديد الذي يدعو إليه من ناحية، ومع تجنب القتال من ناحية ثانية. يضاف إلى ذلك ما يفصح عنه الشاعر هنا من خصوصية نمط مؤازرته للمسلمين فيحصره بالدور الكلامي الذي يؤديه، ومن خصوصية نمط تعبيره عن هذا الدور إذ يقيم بعداً بين «أنا» وبين «هم» المسلمين، باعتبار أنهم هم الذين يتولون الدور القتالي الترهيبي بامتياز من ناحية، ويقترب عبر صيغة ضمير الغائب المفرد التي يلجأ إليها من الموقع الذي يشغله النبي والدور الذي يؤديه، باعتباره أنه هو «نبي الهدى» (في البيت 11) ـ مقابل إهداء حسان مدحه للمسلمين

(في البيت 21) ـ وهو الذي يقول ويقول (في البيت 12) ـ مقابل لسان حسان الحائك الصنع (في البيت 21) ـ من ناحية ثانية. وفي ذلك كله يعبر حسان عن موقعه ودوره في خضم الدعوة الإسلامية آنذاك، في ابتعاده عن الحرب والقتال من جهة وتقربه من أصحاب السلطة والنفوذ من جهة ثانية. يتفق هذا الاستدلال مع ما يتردد من أخبار حول جبنه [15] وحول تكسبه في الشعر مع ما يتطلبه هذا التكسب من انتهازية ومداهنة وتذلل [16]. وإذا كانت هذه الاستنتاجات تشكل إشارات دلالية إلى بنية نفسية طفولية أو ذات سمات تثبيتية فإنها لا تسمح مع ذلك ـ وبغياب معلومات خارجة تعضدها ـ بالمضيّ نحو تأويلات بعيدة بصدد اللاوعي وخصوصياته التثبيتية[17].

أخيراً، أتاحت لنا دراسة هذا النص تقديم صورة أولية عن نمط من القول ومن أصحابه؛ إن كان يصعب الادعاء أن تناول نص واحد يفي لتوضيح خطوطها وألوانها بشكل جازم ونهائي، فبالإمكان التأكيد أنها صورة غير مغلوطة وعلى حظ كبير من الموضوعية، تضع المسائل الجمالية كما الاجتماعية والذاتية في نصابها الصحيح، وتبين من خلال هذا النص سمات تتعداه لتتصل باتجاه في الشعر والتعبير يسهل التعرف إلى تجلياته المختلفة على امتداد النتاج الشعري العربي منذ أيام حسان حتى اليوم، بناء لمنهجية واضحة في التحليل والتأويل.

---

(15) من المشهور عن حسان بن ثابت أنه لم يشهر سيفاً في الإسلام ولم يقاتل في سبيله، وأنه كان جباناً رعديداً. راجع ما يذكر بصدد الشاعر من أحكام وأخبار خاصة بجُبنه في ديوان حسان بن ثابت الأنصاري المذكور سابقاً، ص 5؛ وفي شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ذكر سابقاً، ص 21- 22.

(16) راجع ديوان حسان بن ثابت... المذكور، ص 5؛ وشرح ديوان حسان... المذكور أيضاً، ص - 23 - 28.

(17) ربما أتاح لنا، على مستوى التحليل النفسي، هذا الجبن في السلوك رؤية ضعف في الفحولة من ناحية، وهذا التطفل في المعيشة تبين استغراق في الطفولية من ناحية ثانية، قد يشكل ترابطها على المستوى النفساني تثبيتاً عند مراحل نفسية طفلية ما قبل الأوديبية قد لا تكون الفمية بينها هي المستبعدة كما تسمح باستنتاج ذلك الإشارة إلى موقف الشاعر الخاص ولسانه (في البيت الحادي والعشرين). يتطلب تأكيد ذلك النظر في نصوص أخرى والاطلاع على معلومات وافية حول شخصية الشاعر.

الفصل الرابع

النص المعلق على منعطف المرحلة

دراسة نص لأبي عقيل لبيد بن ربيعة العامري (560 ؟ ـ 660 م؟).

«عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها»

- نص الدراسة.

* مقدمة: في إرث الشعر ونقده.

أولاً: بنية النص ومطلعه البنيوي.

ثانياً: التشكل البنيوي للنص.

ثالثاً: تناسق المستويات البنيوية وانسجامها.

رابعاً: في الأبعاد الدلالية.

نص الدراسة[1]

1 ـ عفتِ الـديـارُ محـلُّهـا فمقـامهـا   بمِنىً تـأبّـدَ غَـوْلُهـا فـرِجـامُـهـا

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥   ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ +

2 ـ فمـدافـعُ الـريّـان عُـرِّيَ رسمُهـا   خَلَقـاً كـما ضمن الـوُحِيّ سِلامُهـا

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥   ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 1

3 ـ دمـن تجـرّم بعـد عـهـد أنيسـهـا   حجـج خلون حـلالهـا وحـرامهـا

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥   ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ +

4 ـ رُزقتْ مـرابيـعَ النجـوم وصـابَهـا   ودْقُ الـرواعـد جَـوْدُهـا فـرِهـامهـا

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥   /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 2

5 ـ من كـل سـاريـةٍ وغـاد مـدجـن   وعـشـيـةٍ مـتـجـاوب إرزامـهـا

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥   ///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ 3

6 ـ فعـلا فـروعُ الأَيْـهُـقـانِ وأطـفـلتْ   بـالجهلتـين ظِبـاؤهـا ونَعـامهـا

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥   /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 2

7 ـ والعِـين سـاكنـة عـلى أطـلائهـا   عُـوذاً تـأجّـلُ بـالفضـاء بِهـامهـا

/٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥   /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 3

8 ـ وجـلا السيولُ عن الـطلول كـأنها   زُبُـرٌ تُجِـدُّ مـتـونَها أقـلامـهـا

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥   ///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ 1

9 ـ أو رجـع واشـمـة أُسِـفّ نَـؤورهـا   كِفَفـاً تعـرّضَ فـوقهـن وِشـامهـا

/٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥   ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 1

10 ـ فـوقـفتُ أسـألهـا وكيف سؤالنـا   صـمّاً خـوالـد مـا يبـين كـلامهـا

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥   /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 1

---

(1) ديوان لبيد بن ربيعة العامري بيروت؛ دار صادر، د.ت. ص 163-180وشرح المعلقات السبع للزوزني (أبي عبد الله بن الحسين بن أحمد) بيروت؛ دار القاموس الجديد، د.ت. ص 125-162.

11 ـ	عريتْ وكان بها الجميع فأبكروا	منها وغودر نُؤيها وثُمامها	
	o//o/// o//o/// o//o///	o//o/// o//o/// o//o/o/	1
12 ـ	شاقتكَ ظُعنُ الحي حين تحملوا	فتكنّسوا قُطُناً تَصِرّ خيامها	
	o//o/// o//o/o/ o//o/o/	o//o/// o//o/// o//o///	2
13 ـ	من كل محفوف يُظلُّ عِصِيَّهُ	زَوْج عليه كِلَّةٌ وقِرامها	
	o//o/// o//o/o/ o//o/o/	o//o/// o//o/o/ o//o/o/	4
14 ـ	زُجَلاً كأن نعاج تُوضِحَ فوقها	وظِباءَ وَجْرةَ عُطَّفاً آرامها	
	o//o/// o//o/// o//o///	o//o/o/ o//o/// o//o///	1
15 ـ	حُفِزتْ وزايلها السرابُ كأنها	أجزاع بِيشةَ أثْلُها ورُضامها	
	o//o/// o//o/// o//o///	o//o/// o//o/// o//o/o/	1
16 ـ	بل ما تذكّرُ من نَوارَ وقد نأتْ	وتقطعتْ أسبابُها ورِمامها	
	o/o/// o//o/// o//o/o/	o/o/// o//o/o/ o//o///	2
17 ـ	مُرّيّةٌ حلّتْ بِفَيْدَ وجاورتْ	أهلَ الحجاز فأين منك مَرامها	
	o//o/// o//o/o/ o//o/o/	o//o/// o//o/// o//o/o/	3
18 ـ	بمشارقِ الجبلين أو بمُحَجَّرٍ	فتضمّنَتْها فَرْدَةٌ فرُخامها	
	o//o/// o//o/// o//o///	o//o/// o//o/o/ o//o///	1
19 ـ	فصُوائقٌ إن أيمنتْ فَمظِنّةٌ	فيها وِحافُ القَهْرِ أو طِلْخامها	
	o//o/// o//o/o/ o//o///	o//o/o/ o//o/o/ o//o/o/	4
20 ـ	فاقطعْ لُبانةَ من تعرَّضَ وصلُهُ	ولَشَرُّ واصلِ خُلّةٍ صرّامها	
	o//o/// o//o/// o//o/o/	o//o/o/ o//o/// o//o///	2
21 ـ	واحبُ المجاملَ بالجزيل وصرمُهُ	باقٍ إذا ظلعَتْ وزاغ قِوامها	
	o//o/// o//o/// o//o/o/	o//o/// o//o/// o//o/o/	2
22 ـ	بطليحِ أسفارٍ تركن بقيةً	منها فأحنقَ صُلْبُها وسَنامها	
	o//o/// o//o/o/ o//o///	o//o/// o//o/// o//o/o/	2
23 ـ	وإذا تغالى لحمُها وتحسرتْ	وتقطعتْ بعد الكَلال خِدامها	
	o//o/// o//o/o/ o//o///	o//o/// o//o/o/ o//o///	2
24 ـ	فلها هِبابٌ في الزِّمام كأنها	صهباءُ خفّ مع الجَنوب جَهامها	
	o//o/// o//o/o/ o//o///	o//o/// o//o/// o//o/o/	2
25 ـ	أو مُلْمِعٌ وسَقَتْ لأحقَبَ لاحَهُ	طردُ الفحول وضربُها وكِدامها	
	o//o/// o//o/// o//o/o/	o//o/// o//o/// o//o/o/	2

26 ـ يعلو بها حَدَبَ الإكام مُسَحَّجٌ   قد رابهُ عصيانُها ووِحامُها

/ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   3

27 ـ بأحِزَّةِ الثَّلَبوت يربأ فوقها   قَفْرَ المَراقِبِ خوْفُها آرامُها

///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   2

28 ـ حتى إذا سلخا جُمادى ستَّةً   جَزْءاً فطال صِيامُهُ وصِيامُها

/ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   2

29 ـ رجعا بأمرهما إلى ذي مِرَّةٍ   حَصِدٍ ونُجحِ صَرِيمةٍ إبْرامُها

///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   2

30 ـ ورمى دوابرَها السَّفا وتهيجتْ   ريحُ المصايف سَوْمُها وسِهامُها

///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   1

31 ـ فتنازعا سَبِطاً يَطير ظلالُه   كدُخان مُشْعَلةٍ يُشَبُّ ضِرامُها

///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   +

32 ـ مشمولةٍ غُلِثتْ بنابتِ عَرْفَجٍ   كدُخان نارٍ ساطعٍ أسنامُها

/ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   3

33 ـ فمضى وقدمها وكانت عادةً   منه إذا هي عرَّدتْ إقدامُها

///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   3

34 ـ فتوسطا عُرْضَ السَّرِيِّ وصدَّعا   مسجورةً مُتجاوِراً قُلّامُها

///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   3

35 ـ محفوفةً وَسْطَ اليَراع يُظِلُّها   منه مُصَرَّعُ غابةٍ وقيامُها

/ه/ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   3

36 ـ أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ   خذلتْ وهاديةَ الصُّوار قِوامُها

///ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   2

37 ـ خنساءُ ضيعتِ الفريرَ فلم يَرِمْ   عُرْضَ الشقائق طَوْفُها وبُغامُها

/ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   2

38 ـ لمعفَّرٍ قَهْدٍ تنازعَ شِلْوَهُ   غُبْسٌ كواسبُ لا يُمَنُّ طعامُها

///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   ///ه//ه   2

39 ـ صادفن منها غِرَّةً فأصبنها   إنّ المنايا لا تَطيش سهامُها

/ه/ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   4

40 ـ باتت وأسبل واكفٌ من ديمةٍ   يُروي الخمائلَ دائماً تَسجامُها

/ه/ه//ع   ///ه//ه   /ه/ه//ه   /ه/ه//ه   ///ه//ه   /ه/ه//ه   4

41 ـ يعلو طريقةَ متنها متواترٌ　　　في ليلةٍ كفرَ النجومَ غَمامها
/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　2

42 ـ تجتافُ أصلاً قالصاً متنبِّذاً　　　بعُجوبِ أنقاءٍ يَميل هُيامها
/ه/ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　　　///ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　3

43 ـ وتضيء في وجه الظلام منيرةً　　　كجمانة البحري سُلَّ نظامها
///ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　　　///ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　2

44 ـ حتى إذا انحسر الظلامُ وأسفرت　　　بكرتْ تزلُّ عن الثرى أزلامها
/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　　　///ه//ه　///ه//ه　/ه/ه//ه　2

45 ـ عَلِهتْ تردُّ في نِهاء صعائد　　　سبْعاً تُؤاماً كاملاً أيامها
///ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　/ه/ه//ه　/ه/ه//ه　3

46 ـ حتى إذا يئستْ وأسحقَ خالِقٌ　　　لم يُبلِهِ إرضاعُها وفِطامها
/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　3

47 ـ فتوجستْ رِزَّ الأنيس فراعها　　　عن ظهر غيبٍ والأنيس سَقامها
///ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　3

48 ـ فغدتْ كلا الفرجين تحسب أنهُ　　　مولى المخافةِ خلفُها وأمامها
///ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　2

49 ـ حتى إذا يئس الرماةُ وأرسلوا　　　غُضْفاً دواجنَ قافلاً أعصامها
/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　/ه/ه//ه　3

50 ـ فلحقن واعتكرتْ لها مَدْرِيّة　　　كالسَّمهريَّة حدُّها وتَمامها
///ه//ه　///ه//ه　/ه/ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　2

51 ـ لِتذودهن وأيقنت إن لم تَذُدْ　　　أن قد أحمّ من الحُتوف حِمامها
///ه//ه　///ه//ه　/ه/ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　2

52 ـ فتقصدتْ منها كَسابِ فضرّجت　　　بدمٍ وغودرَ في المكَرِّ سُخامها
///ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　　　///ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　1

53 ـ فبتلكَ إذْ رقص اللوامعُ بالضحى　　　واجتاب أرديةَ السرابِ إكامها
///ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　1

54 ـ أقضي اللُّبانةَ لا أفرِّط ريبةً　　　أو أن يلومَ بحاجة لُوّامها
/ه/ه//ه　///ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　/ه/ه//ه　3

55 ـ أو لم تكن تدري نَوارُ بأنني　　　وصّالُ عقدِ حبائلٍ جَذّامها
///ه//ه　/ه/ه//ه　///ه//ه　　　/ه/ه//ه　///ه//ه　/ه/ه//ه　3

56 ـ تـرّاكُ أمـكـنـةٍ إذا لم أرْضَـهـا — أو يعتلقْ بعضَ الـنفـوسِ حِمـامـهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ — ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 4

57 ـ بـلْ أنـتِ لا تـدرين كـم من لـيـلةٍ — طَـلْقٍ لـذيـذٍ لهـوُهـا ونـدامـهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ — ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 5

58 ـ قـد بِتُّ سـامـرَهـا وغـايـةَ تـاجـرٍ — وافيتُ إذ رُفِـعـتْ وعـزّ مُـدامـهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// 2

59 ـ أُغـلي السِّبـاءَ بـكـلِّ أدكنَ عـاتـقٍ — أو جَـوْنـةٍ قُـدِحـتْ وفُضّ خِتـامـهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// 2

60 ـ بصبـوحِ صـافيـةٍ وجـذبِ كـريـنـةٍ — بمُـوَتَّـرٍ تـأتـالُـهُ إبهـامـهـا

٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ 2

61 ـ بـادرتُ حـاجتَها الـدجـاجَ بسُحـرةٍ — لأعُـلَّ مـنهـا حـين هَبَّ نـيـامهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 2

62 ـ وغـداةِ ريـحٍ قـد وزعـتُ وقـرّةٍ — قـد أصبحتْ بيـدِ الشَّمـال زمـامهـا

٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// 2

63 ـ ولـقـد حميتُ الحيَّ تحـمـلُ شِكّـتي — فُـرُطٌ وشـاحي إذْ غـدوتُ لجـامهـا

٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 2

64 ـ فَعَلَوْتُ مـرتـقبـاً عـلى ذي هَـبْـوة — حـرِجٍ إلى أعـلامـهـنّ قـتـامـهـا

٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 2

65 ـ حـتى إذا ألْـقـتْ يـداً في كـافـرٍ — وأجَنَّ عَـوْراتِ الـثغـور ظـلامهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 4

66 ـ أسهلتُ وانتصبتْ كـجـذعِ مُنيـفـةٍ — جـرداءَ يحصَرُ دونها جُـرّامـهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

67 ـ رفَـعـتُـهـا طَـرْدَ الـنّـعـامِ وشـلّه — حتى إذا سخِـنتْ وخفّ عـظامهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// 2

68 ـ قلقتْ رِحـالتُهـا وأسبـلَ نحـرُهـا — وابتـلَّ من زَبَـدِ الحميم حِـزامهـا

٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// 1

69 ـ تَـرقى وتـطعن في العِنـان وتنتحي — وِرْدَ الحـمـامـةِ إذْ أجـدَّ حمـامُـهـا

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// 2

70 ـ وكـثـيـرةٍ غـربـاؤهـا مجـهـولـة — تُـرجى نـوافـلهـا ويُخشى ذامُـهـا

٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

71 ـ غُلْبٌ تشذّر بالذُّحول كأنها — جِنُّ البديّ رواسياً أقدامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

72 ـ أنكرتُ باطلها وبؤتُ بحقها — عندي ولم يفخَرْ عليّ كرامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 3

73 ـ وجَزورِ أيسارٍ دعوتُ لحتفها — بمغالِقٍ متشابهٍ أجسامها
٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 2

74 ـ أدعو بهن لعاقرٍ أو مُطْفِلٍ — بُذلتْ لجيران الجميع لِحامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 3

75 ـ فالضيفُ والجارُ الجنيبُ كأنما — هبطا تبالَةَ مُخصِباً أهضامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

76 ـ تأوي إلى الأطناب كلُّ رذيّةٍ — مِثْلُ البليّةِ قالصٌ أهدامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 4

77 ـ ويكلّلون إذا الرياح تناوحتْ — خُلُجاً تُمَدُّ شوارعاً أيتامها
٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 1

78 ـ إنّا إذا التقتِ المجامع لم يزلْ — منا لِزاز عظيمةٍ جشّامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

79 ـ ومقسّمٌ يعطي العشيرةَ حقها — ومُغَذْمِرٌ لحقوقها هضّامها
٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 2

80 ـ فضلاً وذو كَرَمٍ يُعين على الندى — سَمْحٌ كَسوبُ رغائبٍ غنّامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

81 ـ من معشر سَنّتْ لهم آباؤهم — ولكل قوم سُنّةٌ وإمامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 4

82 ـ لا يطْبَعون ولا يبور فَعالُهُم — إذ لا يميلُ مع الهوى أحلامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

83 ـ فاقنع بما قسم المليك فإنما — قسم الخلائقَ بيننا علّامها
٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// — ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 2

84 ـ وإذا الأمانة قُسّمتْ في معشرٍ — أوْفَى بأوفرِ حظّنا قسّامها
٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/٥/ — ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ 3

85 ـ فبنى لنا بيتاً رفيعاً سَمْكُهُ — فسما إليه كَهلُها وغلامها
٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ — ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// 3

86 ـ	وهُمُ السعــاة إذا العشـــيرة أُفْـظِعتْ	وهــمُ فــوارسُهــا وهــمْ حكــامهــا
	///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥	///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ 1
87 ـ	وهــمُ ربـيــعٌ لــلمجــاورِ فــيهــمُ	والمــرمــلاتِ إذا تــطاول عــامهــا
	///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥	/٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 2
88 ـ	وهم العشيرةُ أن يبــطّيءَ حــاســدٌ	أو أن يميــلَ مــع العــدو لئــامهــا
	///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥	/٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ 1

* مقدمة: في إرث الشعر ونقده:

«أحمد بن عبد العزيز قال حدثنا عمر بن شبة قال حدثني محمد بن عمران الضبي قال حدثني القاسم بن يعلى عن المفضل الضبي قال قدم الفرزدق فمر بمسجد بني أقيصر وعليه رجل ينشد قول لبيد فيه:

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجدّ متونَها أقلامُها

فسجد الفرزدق فقيل له ما هذا يا أبا فراس فقال أنتم تعرفون سجدة القرآن وأنا أعرف سجدة الشعر». [2]

لم يكن هذا التعظيم لشعر لبيد بن ربيعة العامري طارئاً على النصف الثاني من القرن الهجري الأول، فقد عرف في الفترة السابقة على الإسلام، وإن لم يبلغ هذا المستوى من الربوبية أو التأليه، كما يظهر من روايات بعض الإخباريين الذين يذكرون لقاء الشاعر بالنابغة الذبياني بباب النعمان بن المنذر وإعجاب الذبياني المتنامي بما أنشده إياه لبيد، حتى إذا انتهى إلى قصيدته:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها،

«قال له النابغة اذهب فأنت أشعر العرب». [3]

استمر الإعجاب بشعر لبيد بعد الإسلام، كما تشير إلى ذلك أخبار عائشة بنت أبي بكر (603 ـ 698 م) زوجة النبي محمد التي ينسب إليها قولها: «رويت للبيد اثني عشر ألف بيت». [4] وهو، دون أن يقتصر على العهد الأموي، امتد إلى أيام العباسيين. ومن المشاهير

---

(2) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (20 جزءاً في 10 مجلدات مع فهرس) بيروت، عن طبعة بولاق الأصلية، الناشران: صلاح يوسف الخليل ـ دار الفكر للجميع 1970. المجلد السابع ـ الجزء الرابع عشر ص 98.

(3) المرجع السابق: الجزء الرابع عشر ص 101. والقصيدة المذكورة هي المعروفة بـ «المعلقة» أو «معلقة لبيد» ومنها البيت المذكور سابقاً.

(4) ديوان لبيد بن ربيعة العامري ذكر سابقاً، ص 15. انظر أيضاً د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، الطبعة الخامسة، القاهرة؛ دار المعارف 1978 (الطبعة الأولى 1956) ص 210.

الـذين يذكـرهم الإخباريـون في هذه المـرحلة المعتصم بالله محمـد بن هارون الـرشيد - 842) (795 الخليفة العباسي الثامن (833 - 842) إذ «كان يعجب بشعـر لبيد» حـافظاً ومنشـداً له. ومما يروى عنه في ذلك استنشاده يوماً قصيدة الشاعر في رثاء أخيه أربد بن قيس:

بـلينـا ومـا تـبـلى الـنجـوم الـطوالـع   وتـبـقـى الجـبـال بـعـدنـا والمصـانـع

فلما لبى بعض الحضور طلبه وأنشد بيتين منها «بكى المعتصم حتى جرت دموعه وتـرحم على المأمون وقال هكذا كان رحمة الله عليه ثم اندفع هو ينشد باقيها. . .»[5]

وقـد عني أئمة اللغـة والروايـة بشعر لبيـد «فعمل ديـوانه غـير واحد: منهم أبـو عمرو الشيباني والأصمعي والطوسي وابن السكيت والسكري، وشرحه محمـد بن حبيب والطوسي، كما أن معلقته قد شرحت مع سائر المعلقـات على يـد ابن النحاس وابن الأنبـاري والتبريـزي والزوزني وغيرهم».[6]

وإذا كان بروكلمان قد أبرز الخلاف حول شعـر لبيد حـين ذكر «أن الأدبـاء لم يتفقوا في تقويم شعر لبيد. فقد قال الأصمعي في شعره: «كأنه طيلسان طبراني»، أي أنه محكم الأصل ولا رونق له. وقال أبو عمرو بن العلاء: «ما أحـد أحب إلي شعراً من لبيـد بن ربيعة لـذكره الله عز وجل ولإسلامه ولذكره الدين والخير، ولكن شعـره رحى بـزر»[7] فإن بعض الباحثـين المحدثين والمعاصرين توقفوا عند هذا الشعر وخاصة عند قصيدته «المعلقة» بـإعجاب واهتـمام لافتين للنظر. من هؤلاء طه حسين الذي قدم هذه المعلقة نموذجاً عـلى البناء المتـماسك المتـين والمستقيم للقصيدة القديمة رداً على ذلك الاتهام المضحك الذي يتبناه أولئك القـائلون بأسـطورة تفكـك هذه القصيـدة العربيـة، فاعتـبر أنها «بناء متقن محكم، لا تغـير منه شيئـاً إلا أفسدت البنـاء كله ونقضته نقضـاً. . .»[8] واعتمد د. كـمال أبو ديب المعلقة ذاتها في دراسـة منهجيـة جديدة باعتبارها واحدة «من القصائد الرئيسية في التراث العربي» جـاء اختياره لهـا نابعـاً «من

---

(5) الأغاني ذكر سابقاً، ص 99.

(6) ديوان لبيد بن ربيعة العامري ذكر سابقاً، ص 15.

(7) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي (3 أجزاء) نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار. الـطبعة الثـانية، القاهرة؛ دار المعارف بمصر، د.ت. [1968؟/ الطبعـة الأولى 1959؟] الجزء الأول، ص 146. وإلى شيء قريب من ذلك يشير آخرون بالقول: «أخذ عليه العلماء بعض الأخطاء، كما وقفوا حائرين أحياناً في تفسير بعض ألفاظ وردت في شعره، ولكن مهما يكن من شيء، فإن في شعره ذخيرة كبيرة من اللغة النجدية التي أصبح شعره شواهد لها في كتب اللغة، وكان البدو الكلابيون الـذين روى العلماء عنهم اللغة ذوي أثـر في تقريب شعره إلى الأفهام». ديوان لبيد بن ربيعة العامري ذكر سابقاً، ص 15.

(8) طه حسين: حديث الأربعاء (3 أجزاء) الطبعة الثامنة، القاهـرة؛ دار المعارف بمصر، د.ت. الجـزء الأول، ص 32.

حدس عميق بأن رؤياها الأساسية للوجود تحتل مكاناً مركزياً في الشعر الجاهلي كله، ثم من كونها، على الأقل بنيوياً، إحدى أكثر قصائد التراث تشابكاً وتعقيداً وغنى. . .»[9]

بيد أن في دراسة د. كمال أبو ديب تعريضاً واضحاً بعمل طه حسين يمكن إدراجه في باب التجني. ذلك ان هذا العمل لم يكن من المحاولات التي جرت «لوصف بنية القصيدة الجاهلية» بحيث يصح مأخذ د. كمال أبو ديب عليها أنها «وقعت في خلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة العضوية عند كولريدج، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في القصيدة».[10] إذ يكاد عمل طه حسين يقتصر على التعريف الميسر والمحبب بالشعر القديم كما يفترض ذلك مقال أسبوعي في صحيفة يومية، وقد اعترف هو نفسه في مقدمة الكتاب الذي ضم مقالاته فصولاً فيه «بأني ما كتبت منه فصلاً إلا وأنا أعلم أنه شديد النقص، محتاج إلى استئناف العناية به والنظر فيه» وبأنها «فصول ناقصة شديدة الحاجة إلى الإصلاح. . .»[11]

إلا أن هذا الاعتراف لا يبرر لطه حسين تقصيره، ولا يمنع من ملاحظة ادعائه النافج بأن في عمله إلى جانب جلاء ما كان غامضاً من تاريخ الأدب العربي «ضرباً من مناهج البحث أحسب أن الأدباء لو يفهمونه لاستطاعوا أن يستغلوا هذه الكنوز القيمة التي لا تزال مجهولة. . .»[12] وقد اختزل إلى استعادة أو توليف لما ورد في الأغاني بشكل خاص من ناحية، وإلى شرح سطحي أولي للنص من ناحية أخرى.[13] فإذا خرج من هذا وذاك فإلى تعليق يقع غالباً إذا ما تجاوز السطحية في السخف، من غير أن يحول ذلك دون ومضات

---

(9) د. كمال أبو ديب: «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» بحث نشر على قسمين تباعاً في المعرفة مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الجمهورية العربية السورية: العدد 195، أيار 1978 (ص 28-51) والعدد 196، حزيران 1978 (ص 72-110). وما أثبتناه في المتن ورد في القسم الأول ـ العدد 195، ص 29 و 30 تباعاً.

(10) د. كمال أبو ديب: المرجع السابق ص 29 و105. وراجع ما يذكره بهذا الصدد د. محمد النويهي: في الشعر الجاهلي/ منهج في دراسته وتقويمه (جزءان) القاهرة؛ الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت. [1957؟] الجزء الثاني، ص 435 وما بعدها.

(11) طه حسين: حديث الأربعاء ذكر سابقاً؛ الجزء الأول ص 5-6 و 6.

(12) المرجع السابق: ص 8.

(13) المرجع نفسه: ص 40-54، ثم ص 18-27 تباعاً؛ مع الإشارة إلى أن كلمة سطحي هنا لا تحمل حكماً تقويمياً سلبياً، إنما تلحظ نمطاً من القراءة يستعيد سطح النص بصورة تيسر فهمه الأولي للجمهور الذي يتوجه إليه، فهو نوع من الشرح من الجديد، في المناسبة، الإشارة إلى أنه شرح سليم إجمالاً ولطيف مفارق في ذلك للسائد والمعهود.

لأحكام صائبة تستند إلى ذوق وحدس وذكاء أكثر مما تستند إلى منهج متماسك متكامل. ولو تخطينا في ما يتعلق «بوحدة القصيدة عند الشعراء القدماء» دور الله الذي ـ حسب طه حسين ـ «أوجدها وأتقنها، وأتمها إتماماً لا شك فيه، ولا غبار عليه. . .»[14] فإنه لا يسعنا إلا أن نتوقف عند الحتمية التي يراها في أهم منعطفات القصيدة[15]، والتأويل المضحك الذي يعتمده لتفسير إيجاز تشبيه وإطناب آخر،[16] لنلاحظ منحى في التعامل مع النص والتعليق عليه هو مزيج من الاعتباطية والمزاجية، وأبعد ما يكون عن منهجية يمكنها أن تسبر أغواره وبلوغ مكتنزاته، هذا إن لم يشوهه ويسيء إليه. لم يحل مع ذلك هذا المنحى دون اتخاذ طه حسين موقفاً سلبياً على الإجمال من وحدة «واستقامة بناء القصيدة» القديمة، ممثلاً عليه في معلقة لبيد بن ربيعة العامري تحديداً.[17]

كما لا يبرر للد. كمال أبو ديب تأكيده أن التحليل المقدم من قبله بصدد معلقة لبيد «يمثل عملاً في طريق الانجاز قد يستغرق تبلور نتائجه النهائية عدداً من السنين، لا آراء نهائية في صياغتها»[18] التعسف البالغ الذي يسم عمله والذي لا يتأتى من الخلل المنهجي والتطبيقي الذي يسري في مفاصله ومركباته وحسب، وإنما ينتج أيضاً عن التناقض الفاضح بين إدعاءاته المبدئية ومغالطاته الإجرائية.

يمثل الخلل المذكور في هذه الإلصاقية الميكانيكية التي يأتي بها في اعتماده «بشكل خاص» على «منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره واستخدمه كلود ليفي ـ شتراوس»[19] وتبريره

(14) المرجع ذاته ص 30.

(15) في عرضه للبناء المتماسك لقصيدة لبيد يذكر طه حسين أن الشاعر بدأ، كغيره من الشعراء القدماء، بالتعرض لأحوال الديار ـ الأطلال ـ وأتبع ذلك بذكر الأحبة. . . ثم «انتهى إلى نتيجته المحتومة، وهي اليأس المريح والتعزي عن الحزن بالارتحال:

فاقطع لبانة من تعرض وصله ... ولشر واصل خلة صرّامها»

المرجع ذاته ص 34.

(16) يقول طه حسين عن لبيد أنه «لم يطل في وصف السحاب الخفيف، لأنه لا يستطيع أن يساير السحاب الخفيف، ولا أن يجري معه في الجو، ولا أن يسابقه تحت تأثير الريح اليسيرة أو العاصفة، ولكنه يستطيع أن يتبع الأتان الوحشية، وأن يبلو من أخبارها، ويعرف من أمرها، ما يعرضه عليك في هذا الشعر الرائع الجميل:

أو ملمع وسقت لإحقب لاحه ... طرد الفحول وضربها وكدامها»

المرجع ذاته ص 35.

(17) المرجع ذاته ص 30 - 32.

(18) د. كمال أبو ديب: «نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» ذكر سابقاً، القسم الأول: ص 30.

(19) المرجع السابق ص 29.

في «كون هذا المنهج قد برهن على غنى إمكانياته وطاقاته في دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هي الأسطورة»،[20] والتي تبدو رغم الاستدراكات الاحتياطية تتحكم في سيرورة العمل التحليلي بأكمله فـ «أحد المنطلقات الأساسية للتأويل المقدم في هذه الدراسة هو التشابه المثير الذي يمكن رصده بين بنية الأسطورة، خصوصاً كما يحللها ليفي ـ شتراوس، وبين بنية (ت.م.أ)».[21] كما يتمثل، على سبيل المثال لا الحصر، في ذلك الاقتصار «على اكتناه وحدة الأطلال اكتناهاً دقيقاً (الأبيات 1 ـ 11)»[22] مع ما في هذا الاقتصار من بتر لجزء من كل لا يكتنه أصلاً ـ عدا عن دقة الاكتناه ـ إلا في هذا الكل الذي يأتي فيه، ومع ما في هذا الاقتصار ـ البتر من تعسف تتبدى مضاعفاته الخطيرة في ذلك التخطيط المقدم لـ «الحركات المشكلة» للقصيدة[23] حيث لا يكتفي د. أبو ديب بتجاوز القراءة المزاجية[24] إلى إسقاطات وإضافات من لدنه،[25] وإنما يمزق الوحدة النحوية للعبارة في عملية إجتزاء وتشويه وخلخلة[26] لا يمكن للمنطق «السوي» أن يقبلها فكيف إذا كان بنيوياً![27].

---

(20) المرجع ذاته ص 30.

(21) المرجع ذاته ص 33-34، علماً أن «ت.م.أ.» تعني «التيار المتعدد الأبعاد» الذي يجعله د. أبو ديب مقابل التيار وحيد البعد، يميزهما في المضامين المختلفة للشعر السابق على الإسلام كتيارين «من التجارب الجذرية يشكلان ثنائية ضدية» (المرجع نفسه ص 31).

(22) المرجع ذاته ص 32.

(23) المرجع ذاته ص 38.

(24) كما في قوله أن الشاعر يشير بعد وصف الديار (الأبيات 1-11) والنساء الراحلات (12-19) «إلى توتر يسود العلاقة بينه وبين نوار محبوبته (19-21)...» (المرجع نفسه ص 37) و«أنه، ابتداء من البيت (19) وحتى البيت (56) تسيطر على القصيدة درجة عالية من التعقيد والتشابك البنيويين»... (المرجع نفسه، ص 38، والتشديد من قبلنا).

(25) كما في قوله أن الشاعر «يقول أنه سيصرم علاقته بها ويرحل على ناقته عبر الصحراء» (المرجع نفسه ص 37؛ والتشديد من قبلنا).

(26) وذلك حين يفصل الجار والمجرور وما يتصل بهما (في البيت 22) عن الفعل الذي يتعلقان به (في البيت 20) وحين يجعل توتر العلاقة بين الشاعر ونوار (في الأبيات 19-21) «حركة مشكلة» (راجع التعريف الخاص بهذا المفهوم في الملاحظة رقم 12 ص 106 من المرجع نفسه) مستقلة عن تلك الخاصة بـ «تطوير وصف للناقة (22-53)» (المرجع نفسه ص 37) مقدماً في هذا التحديد للحركة الأخيرة على إجراء مماثل، فاصلاً الجار والمجرور القائمين في البيت 53 والمتعلقين بالفعل الوارد في البيت اللاحق (54) عن هذا الأخير الذي يجعله في حركة جديدة تشير إلى «التوتر الذي يسود العلاقة بين الشاعر ونوار ولتؤكد كبرياء الشاعر وعزمه على صرم هذه العلاقة (54 - 56)» (المرجع نفسه ص 38)!

(27) إذ لا ننسى أن د. أبو ديب يأخذ على المحاولات الحديثة لوصف بنية القصيدة السابقة على الاسلام كون محكاتها النقدية «ذات طبيعة منطقية» (المرجع نفسه ص 29) وأنه يقدم عمله على النحو التالي: «ينبغي التذكير بأن القضية الأساسية التي تدور حولها الدراسة الحاضرة هي بنية القصيدة» (ص 33).

أما مغالطات التحليل المتناقضة مع الحدود التي ترسمها الدراسة لنفسها فأكثر من أن يتسع لها هذا السياق. لذلك نكتفي بعينة منها تضاف إلى الاجتزاء المشار إليه أعلاه والمتناقض مع الادعاء بأن الدراسة تتناول «بنية القصيدة». [28] فهناك قراءة سطحية لـ «قسم الأطلال» تصمه «بالغياب المطلق منه لأي تعبير مشحون انفعالياً»، [29] تقابلها محاولة تضخيم وتهويل لا تتفق والمعطى الفعلي للتعبير ومضمونه تلحظ فيه «المفارقة (Paradox)» وتصطنع فيه إثارة «الدهشة بصورة فورية» بالاعتماد على فهم مغلوط للنص في مضمونه ودلالاته. [30]

---

(28) كما يتردد في أكثر من مكان مثل قوله: «يعتمد التصور الذي تطوره الدراسة الحاضرة لبنية القصيدة». . . (المرجع نفسه ص 33) وأن «القضية الأساسية التي تدور حولها الدراسة الحاضرة هي بنية القصيدة» (المرجع نفسه ص 33). . . علماً أن هذا الاجتزاء لا يقتصر على ما ذكر، بل إننا نجده كذلك لاحقاً في دراسة صورتي تشبيه الناقة بالأتان وبالبقرة الوحشية (المرجع نفسه ص 72-81). . .

(29) المرجع ذاته ص 38-39.

(30) يقول: «يتلو الإشارة الأولى السريعة إلى أن الديار قد عفت مباشرة عنصر من المفارقة (Paradox) يتشكل في اللفظة «تأبد». . . » (المرجع نفسه ص 39). يلي ذلك اصطناع معان لـ «تأبد» لتأكيد هذه المفارقة في حين يعطي المعنى المعجمي للفظ دلالة لا تفارق أبداً العفاء المتعلق بالديار، وإنما على العكس من ذلك تتفق معه وإن لم تكن تفترضه وترتبط به. يقال تأبّد: وإنما توحّش، وتأبد المكان: أقفر وألفته الوحوش (المنجد في اللغة والآداب والعلوم بيروت، المطبعة الكاثوليكية ـ «أبد») وأبَدَت الوحش وتأبّدت: توحشت، والتأبد التوحش. الأوابد جمع آبدة، وهي التي توحشت ونفرت من الأنس؛ ومنه قيل للدار إذا خلا منها أهلها وخلفتهم الوحش بها: قد تأبدت؛ قال لبيد: بمنى، تأبّد غولها فرجامها. وتأبد المنزل أي أقفر وألفته الوحوش. . . (لسان العرب. . .).

يضيف الكاتب إثر ذلك: «أما البيت الثاني فإنه يثير الدهشة بصورة فورية، بسبب صورة مجاري الماء التي تبرز فيه إذ أن إدخال صورة الماء والمجاري التي يتفجر منها إلى المشهد العام له دلالته ـ رغم أنه يأتي في مظهر نفي لوجود الماء الآن، في اللحظة الحاضرة ومجاري المياه عارية» ويمضي في فذلكة حول التشبيه الذي ينسبه لمدافع الريان. . . (المرجع نفسه ص 39) مع أن النص، على الأقل حسب تفسير الزوزني له، والذي يدعمه استعمال مماثل في البيتين الأولين من معلقة امرىء القيس، لا يعني أن مدافع الريان جافة ومجاريها عارية ولا أن التشبيه بالتالي خاص بها، بل إن «عرّي رسمها» يعود للديار وأن التعبير بالتالي خاص بهذه الديار.

أما المقصود بالاستنتاجات المغلوطة فأمثال هذا التأكيد على أن «ليس الخط الدلالي المسيطر خط العفاء والزوال» في القسم الخاص بالأطلال (المرجع نفسه ص 42) وذلك بالارتكاز على فهم لفعل المضارع في البيت 8 لا يأخذ بالاعتبار كونه محكوماً بالفعل الماضي الذي جاء قبله، فلا يميز بين الاستعمال البلاغي (المجازي) والاستعمال التقريري (الحقيقي) فيسمح لنفسه استنتاج «أن ما يقال هو أن الأقلام تجد الكتابة (وستجدها إلى الأبد). . . . » (المرجع نفسه ص 42). ولن نعدم أمثال هذه المغالطات على امتداد النص. قارن على سبيل المثال القول «الأتان تعصاه لأنها، في احتمال، تريد أن تستقر وتنتظر لحظة الولادة بأمان في مكان تعرفه» (المرجع نفسه ص 72) بما ورد لاحقاً: «الأتان تغادر القطيع مع الذكر لتتقذ الجنين» (المرجع نفسه ص 84). . .

لا تحول هذه الملاحظات مع ذلك دون التنبيه إلى الفائدة التي يمكن لدراسة د. أبو ديب أن تؤديها باعتبارها عملاً جدياً ودؤوباً في إلتزام التحليل النصي بطريقة منهجية.[31] وهي في مجملها لا تستنفد كل ما يمكن قوله حول ما تعرضت له قصيدة لبيد في المقاربات التي ذكرناها، ناهيك باستنفادها جميع المقاربات التي تمت بشأنها أو التي جرت بصدد شعره. إنما هي تدليل موجز حول عينة بسيطة من التعامل مع هذا النص، شددت بالطبع على سلبياتها للتنبيه إليها كي لا يتكرر الوقوع فيها، وكي يتم تجاوزها عبر أبحاث أكثر رصانة وأشد فعالية في انفتاح ريادي متطور.

ضمن هذه الوجهة الأخيرة لا تعني هذه الملاحظات دحضاً لكل ما سبق من محاولات لتعلن بغرور ليس له ما يبرره قدوم المحاولة «المنتظرة»، فلا تسعى إلى تحويل الأعمال السابقة أنقاضاً تبرز ما يتم إنشاؤه لاحقاً إزاءها، بقدر ما تعتمد هذه الأنقاض أساساً في البناء الذي يجري تشييده. ففي الوقت الذي تشير فيه إلى قطع مع وضع سابق، تعلق وصلاً به، استكمالاً مغايراً له، عله ينتج من هذه الجدلية عمل جدير بالتطلعات المعلنة. قد تكون في هذه الجدلية أصداء للتمني الذي ألمع إليه د. كمال أبو ديب في دراسته المشار إليها آنفاً،[32] إلا أن من المؤكد أنها لا تستجيب لطموحاتها إلا بقدر ما تستثير تفاعلاً معها بعض رهاناته الأساسية تخطيها وتجاوزها.

أولاً: بنية النص ومطلعه البنيوي:

ربما بقي تشديدنا المستمر على الأهمية الحيوية والمحورية لاكتناه بنية النص كشرط أولي لا يمكن الاستغناء عنه، ليس في تحليله وحسب بل في فهمه كذلك، دون المرتجى. وقد يظل تكرارنا المتواتر أن أجزاء النص وعناصره لا تفقه ولا تبلغ دلالاتها بمعزل عن وحدة النص الكلية ووضعها فيه كما يحدده موقعها في الهيكلية العامة التي تؤلفه، وفي السياق المحدد الذي

---

(31) كان الأجدر بهذا الدأب أن يتوصل إلى التخلص من هذا الاضطراب الذي يحكم بعض مفاهيمه التي تضيف لذلك تعقيداً على تعقيد دون تبرير ظاهر على الأقل، كما في القول بـ «وحدة مشكلة» (المرجع نفسه ص 32 و 34) و «الحركات المشكلة» و «قسم الأطلال» (نفسه ص 38) و «حركة الأطلال» (نفسه ص 34) و «وحدة الأطلال» (نفسه ص 44) للدلالة على مدلول واحد، لا يبدو أنه ذاته حين يقال «وحدة الظباء والنّعام والبقر الوحشي» (نفسه ص 48). . .

(32) «وإذ تقدم هذه الدراسة، يؤمل أن تثير اهتماماً جديداً بالموضوع وتؤدي إلى ردود فعل من قبل باحثين آخرين في مجال الدراسات العربية وخارجه، لعل ذلك أن يؤدي في النهاية [إلى] وضع بنية القصيدة في منظور جديد وأن يخلق نظرة مختلفة جذرياً عن النظرة السائدة إلى الشعر الجاهلي: طبيعته، ومعناه، وتقنياته وتطوره» (المرجع نفسه ص 29-30).

تندرج فيه والنسيج الداخلي من العلاقات التي تتكون ضمنه، غير كاف. وإذا كانت بعض أعمال «البنيويين» أنفسهم تتبدى، كما لاحظنا أعلاه، عن استخفاف بالبنية وتجاوز للمبادىء الأولية في التعامل معها، فليس من العجب أن يعمد كثيرون ممن يجهلون البنيوية (والبنية) أو يتجاهلون معرفتها إلى مهاجمتها وإدانتها، متوجسين فيها خطراً نادراً ما يصرحون به فيما يعلنونه من مآخذ، قد يكون خطر المنهجية في المعرفة لتبقى هذه حرزاً أو سراً لا يبلغه إلا الحدس أو فراغ الكلم، أو خطر مناوأتها لمنهجيات أخرى تفضح هي بلاء هذه أو قصورها.(33)

إن بنية نص هي تلك الشبكة البسيطة التي تنسجها العلاقات الأساسية التي تقوم بين عناصره المكونة مبينة وحدته الكلية. إنما لا يكفي لبلوغها الحديث عن ثنائيات قائمة فيه وحسب، وإنما يجدر بهذه الثنائيات أن تكون أساسية أولاً وعامة ثانياً تشمل النص بأكمله، بحيث تجد جميع العناصر الأساسية المكونة له موقعها فيها. أما في حال انعدام هذه الشمولية فيشار إلى الإنكسار الحاصل وإلى التعدد الذي يأتي به، ومن ثم إلى العلاقات المرتسمة بين أطرافه بحيث تبقى وحدة النص كاملة في عرضها. كما لا يكفي ذكر هذه الثنائيات ومتابعة مواضع تواجدها أو تمظهرها، بل يجدر إبراز العلاقة التي تقوم بين طرفيها الأساسيين أو أطرافها الأساسية أولاً، وإيضاح التشكل الخاص الذي تتبدى فيه هذه العلاقة على امتداد النص ككل ثانياً. فالمعروف أن هذه الثنائيات تحمل سمات إيجابية أو سلبية، وبالتالي فإن العلاقة التي تقوم بينها تميل إجمالاً إلى انتصار لطرف على آخر أو دونه، أو إلى الإفضاء إلى طرف ثالث جديد، وفي حال وجود توازن بين الطرفين وهذا نادر كي لا نقول مستحيل يجري إبرازه والبحث في تعليل أو تأويل معطياته وشروطه. كما هو معروف أن هذه العلاقة ليست نمطية الإداء في نصوص متماثلة البنية لمؤلفين مختلفين أو للمؤلف الواحد نفسه، مما يفسح المجال واسعاً للتعرض لتشكلات متعددة للبنية الواحدة.

إن تحديد البنية هو أساس ومرتكز العمل في تحليل النص ودرسه. إنما، إذ ينطلق منه لا يتوقف عنده أو يكتفي به. في الشعر - في نصوصه الابداعية الراقية، وبقدر هذا الرقي فيها - ينتظم النص بنيوياً على مستويات عدة، بحيث تأتي بنيته الدلالية متآلفة مع بنيته

---

(33) راجع مقدمة د. أسعد ذيبان لكتابه المخصوص في المنتقى من النصوص: 1 - امرؤ القيس بيروت؛ دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، د.ت.، وانظر خاصة كعينة على جهل البنيوية تقديمها في مجال النقد على أنها ترتكز «إلى أن القصيدة (أو أي عمل فني) مكونة من بنيات جزئية، هي قوام العمل الفني» (ص 9)، وعلى مهاجمتها ورفضها بمقولات تذكر بتلك التي يعتمدها بعض الرجعيين في مجابهتهم لحركة التقدم عامة والحركة الشيوعية خاصة إذ تعتبرها نظرية مستوردة لا صلة لها بأدبنا، ولا صحة لشموليتها (ص 11).

الإيقاعية والنحوية واللغوية والأسلوبية، تآلفاً يصل إلى حدود بالغة التقدم من التجانس أو التكافؤ. وإذا كان للنص أبعاد دلالية ذاتية واجتماعية وتاريخية، فإن هذه البنية هي مفتاح ولوج فضاءاتها ،أهم وسيلة لارتيادها وبلوغ مراميها. فهي لا تحدد جمالية النص وحسب، بل تقدم القاعدة الموضوعية المناسبة للتعرف إلى مرجعيته وتأويل إشاراته.

على هدي هذه الطروحات الأولية نتعامل مع النص، دون اعتبارها مع ذلك نهائية مغلقة؛ إذ يمكن لمسار التجربة والممارسة والتأمل أن يتيح إعادة نظر فيها أو إدخال بعض التعديلات عليها.

إن قراءة متأنية ومتعمقة للنص موضوع الدراسة تتيح رؤية ثنائية متكونة من القطع والوصل فيه يحكمها التناقض وتعم جميع العناصر والعلاقات المختلفة التي تقوم في صلبه، يميل الموقف الخاص للشاعر فيها إلى الانتصار للوصل على القطع الذي يدينه ويحاول تجاوزه. فالشاعر في وقوفه إزاء الديار الدارسة يعلن انقطاعاً حاصلاً وقائماً في ذلك المكان. هو انقطاع عام مكاني وزمني، بقدر ما هو انقطاع إنساني، يؤديه هذا الاندثار والاندراس فيها والبلى الذي أصابها والبعد الزمني المديد الذي انقضى على غياب الناس عنها، أولئك الذين كانوا قد حلوا فيها. وهو انقطاع يتصل بآخر ويشكل استمراراً له: رحيل هؤلاء الناس بمن فيهم نساؤهم ومنهن نوار إلى مكان آخر لا يتيسر بلوغه. فيدعو نفسه إلى التعامل مع الآخرين حسب مواقفهم منه، بأن يقيم وصلاً بمن يحسن معاملته وقطعاً بمن يسيئها. يعبر عن هذا القطع من خلال توقفه عند الوسيلة التي يعتمدها في ذلك، فيأتي ذكر الناقة تمثيلاً للانصراف عمن يقطع علاقته به ويلاحق التشبيه زخم هذا القطع تحديداً في الغمام الخفيف تدفعه الريح منقطعاً عما هرق ماءه، وفي الأتان الواسق يفصلها فحلها عن بقية الفحول (والحمير) بشدة إلى مكان ينفردان فيه أشهراً ستة قبل أن يغادراه إلى العين المسجورة بكل لهب التعطش المحموم إلى الماء، وفي البقرة الوحشية المسبوعة انقطعت عن طفلها فأنهكت أياماً سريعة بحثاً عنه تندفع بعنف هرباً من الصيادين وتقتل ما يصل إليها من كلابهم. بينما يعبر عن الوصل بحضوره اللاهي مجلس الخمرة يصل فيه الليل بالنهار، وبحماية الناس من غوائل الطبيعة وحماية قبيلته من الأعداء، وبحضوره المتفوق في المجالس الاجتماعية الرصينة وكرمه المتدفق على الجيران والضيوف والمحتاجين؛ كما يعبر عنه بوحدة العشيرة في زعامتها الصالحة وكرامها، وفي مجدها وفوارسها، متواصلة في ذلك مع ما فيها، مقيمة لاتحاد وتماسك أبنائها.

على هذا الأساس من التناقض بين القطع والوصل بصيغه وأشكاله المتعددة، ومن موقف واضح للشاعر منحاز للوصل ومنتصر له بارز خاصة في عدم مبادرته للصرم واعتماده

ردة فعل على جفاء الآخرين أو فساد مواقفهم، على عكس مبادرته إلى الوصل يبذل في سبيله المال ويتكلف المخاطر ويجبه التحديات، متماهياً في ذلك مع الموقف العام للعشيرة وسراتها.

بيد أن هذا التكوين البنيوي العام للنص في معطاه الأبسط والأعم يشكل نواة يتألف حولها وبها نسيج دلالي عام لا يكف النص عن بلورته وتأكيده، طارحاً بذلك الحقل الذي تنجدل فيه الأبعاد الذاتية والاجتماعية التاريخية للنص. فانتصار الشاعر للوصل يتقدم تعبيراً عن تطلع داخلي عميق إلى وصل بالمرأة. وهو إذ يدين القطع ضمنياً فإنما يعبر عن أسفه العميق لغياب هذه المرأة، لانقطاعها عنه، وحرمانه منها.

على هذا النحو تتدرج القصيدة من بدايتها إلى نهايتها نوعاً من الاستدعاء لهذه المرأة الغائبة بدءاً من وقوف للشاعر على طللها يحفل بالإشارات السلبية المتعلقة بانقطاعها وغيابها، انتهاء بإشادة من قبله بقومه المجتمعين والمتحدين تطفح بالإشارات الايجابية الخاصة بهذا الاتصال العميق. لكن هذا الانتصار للوصل هو أيضاً تعبير عن موقف من أوضاع اجتماعية ـ تاريخية يمكن اختزالها هنا بالتعارض بين التحضر والتوحش، أو الحضارة الانسانية والطبيعة الوحشية. كأن النص يعتبر الانحلال والاندثار الحضاري قائماً في القطع والرحيل والغياب الانساني المرتبط بهيمنة التوحش؛ بينما يبدو البعد الحضاري فيه متمثلاً في الوصل والاجتماع والتعاون واستمرارية التواصل. وهذا الطرح قائم في مجمل النص من بدايته التي تتعرض للطلل العافي حتى نهايته الخاصة بالعشيرة المجيدة.

إذا كان لمطلع النص أن يشير إلى بنيته العامة أو يوحي بها، فإن هذا مطروح في ذلك التعارض الذي يقيمه بين الديار البالية وبين الأمكنة المتأبدة منذ البيت الأول. حيث أن هذا التأبد هو الوجه الآخر المكمل لذلك البلاء. فالديار الدارسة، إذ تشير إلى غياب ونقص، تشير في الوقت نفسه إلى تبدد واندثار. ويبدو وجود الوحش في ذلك المكان نتيجة لهذا الغياب ودليلاً عليه. يرتبط هذا الوجود بدوره بخصب يومىء إليه انتشار الوحش الشامل لجميع الأمكنة. إن الغياب كلي يشير إلى دمار عام، فالإقامة مؤقتة أو دائمة اندثرت وقضت، مقابل الحضور القوي والكثيف لظواهر الطبيعة وحيواناتها.

وإذا كان الشاعر يتوقف عند الآثار الدارسة فللبعد الإنساني الذي تمثله بالنسبة إليه. وهو بعد قائم في الأثر الذي تركه الإنسان في الطبيعة والذي لا يلبث أن يعلنه ذلك التشبيه الذي يحيل إلى أثر آخر (نقش الكتابة على الحجر) ذي بعد حضاري بعيد وقوي، دافعاً التعبير إلى أفق أوسع ودلالة أعمق. فما لا يعلنه النص صراحة يشير إليه تلميحاً، والصورة البيانية إحدى وسائله المعتمدة لذلك. فالرسم البالي يتبدى عن كتابة، عن كلام مكتوب،

عن خطاب يقول انقطاعاً عن المكان وإهمالاً له، حتى أن الشاعر إذ يقف إزاءه يتمكن من قراءته. وهذه القراءة هي التي يقوم بها عملياً منذ البيت الأول.

يعلن المطلع إذن خطاب القطع الذي يحل في المكان ويعلن فيه رسالة يتقرى الشاعر حروفها ورموزها، فلا يكون نصه بناء لذلك إلا نص قراءته هولها، أي نصاً يتضمن النقل والتعليق، الفعل ورد الفعل، الرسالة والإجابة عليها. هذه الإجابة ترد تلميحاً في ذلك الانحياز الواضح للبعد الحضاري الذي يشكل غيابه بلى واندثاراً بقدر ما يشكل توحشاً ووحشة بكل مدلولاتها المختزنة والمتضمنة. إلا أن خصوصية البنية وتميزها الفعليين فقائمان في ذاك التشكل الذي تعرفه في الانتظام الكلي للنص وهو انتظام يكمن فيه تحديداً أحد الأوجه البارزة لجمالية النص الابداعية ولدلالاته المتعددة. وهو ما سنحاول متابعته فيما يلي.

ثانياً: التشكل البنيوي للنص:

يمثل التشكل المعنوي الانتظام الذي تتخذه البنية في السياق المتتابع لكلم النص، أو هو التوزيع الذي تأتلف فيه الوحدة البنيوية الكلية على المستوى النظمي للتعبير. فبنية النص، بما هي رسو راسخ للعلاقات الكلية الأساسية التي تحكمه، يمكنها أن تتبدى بصيغ وطرائق عدة، وخاصة أيضاً بمظاهر وأشكال متنوعة من الأداء. لا يغير هذا التشكل شيئاً يذكر في صميم البنية المعنية، ولا ينال من العلاقات الأساسية بين أطرافها، إلا أنه مع ذلك يبرز خصوصياتها ويوضح ألوانها المتمايزة. لكنه بالأخص، وعلى هذا النسج الخاص الذي يجعلها فيه، يتيح متابعة العملية الإبداعية في توازن وتجانس مستوياتها التعبيرية المختلفة من إيقاعية ونحوية ولغوية وأسلوبية... لمعرفة مدى تكافئها أو تعادلها، بقدر ما يتيح تقصي الأبعاد الدلالية المتعلقة بالنص المدروس تحديداً لمعرفة مراميه الفردية والاجتماعية. إذ لا يغيبن عن البال أن هذا التشكل الخاص للبنية بالتحديد هو ما يميزها بشكل رئيسي عن سواها من بنى نصوص أخرى متطابقة أو متماثلة أو متوافقة معها.

إن التدقيق في النص، بناء لذلك، ييسر لنا تمييز ثلاثة أقسام كبيرة فيه، وهذا التوزيع يتخذ مغزاه في إطار حركة الفصل والوصل التي تعم النص وتعطيه انتظام تشكله البنيوي كما سنلحظ ذلك مفصلا فيما يلي:

1 - القسم الأول: خاص بالطلل ورحيل أهله (من البيت الأول حتى البيت التاسع عشر) هو محاولة من الوصل فاشلة إذ تصطدم بقطع الآخر. يوضح القسم بأكمله في تنامي التعبير وتطوره عبثية محاولة من هذا النوع. في هذا الوضع الكلي للتعبير تتضح قيمة القسم الأول الدلالية كما تتضح علاقاته بالقسمين الثاني والثالث اللذين يليانه.

- إذ يلحظ الشاعر ما حل بالديار من بلاء عام وشامل يمضي إلى مطالعة رسومها الدارسة، كما أوضحنا في المطلع، ليقرأ فيها توالي السنين على غياب أهلها منها (من البيت الأول إلى البيت الثالث). وإذ يعلن الكثرة دون تحديد، فإنه في المقابل يعلن اكتمال السنين العديدة. يؤدي هذا الاكتمال دوراً مهماً لأنه يعيد الشاعر إلى الإطار الزمني الأول تقريباً، إلى العهد الذي سبق مباشرة قطع الصلة بهذا المكان، ليقيم من خلال هذا التماثل الزمني قوة الفارق بين الأنس والوحشة، فيبدو الانسان غائباً والوحش حاضراً، والبناء دارساً بالياً والطبيعة يانعة حيوية.

- تستعيد الأبيات التالية (من الرابع إلى التاسع) هذا التناقض في تصوير مفصل، حيث تستمر قراءة المكان مبينة توالي الأمطار عليه دافقة ومحدودة، كما يدل على ذلك بالغ الخصب الذي يعمه. فيرتفع نبته عالياً ويتوالد حيوانه من دواب وطيور بانسجام وأمان بديعين. يتناقض هذا الخصب النباتي الحيواني في الطبيعة الوحشية مع العقم المستمر في الوجود الانساني وحضارته، حيث أن السيول قد كشفت عن آثار الديار الدارسة فأبرزتها وأوضحتها فبدت سافرة عن غياب يمتد ويطول؛ يعود الشاعر في إداء صورتها إلى تشبيه مماثل لذاك الذي اعتمده في المطلع، لكنه ليس مطابقاً له، إذ يجعل الآثار في ذلك المكان كتابة في صحف وجلاء السيول عنها أقلاماً تجدد خطوطها. ثم يخرج إلى تشبيه مغاير، دون أن يكون مفارقاً للأول، حين يعتبر هذه الآثار وشوماً وكشف السيول لها ذراً للنؤور عليها يعيد إظهارها ورونقها، مشدداً بذلك، في ذكره للطلل، على البعد الحضاري للوجود الإنساني المتمثل فيه، مؤكداً دوره إزاءها قارئاً يتهجى حروفها المجلوة من جهة، وإنما أيضاً متمعناً في هذا العمل الفني الجميل الذي يستحضره مرتبطاً بالمرأة وبالزينة الإنسانية الملتصقة بالجسد من جهة ثانية.

- عند هذا الاستحضار بالذات يتحول التعبير إلى ذاتية تبين موقف الشاعر الخاص إزاء الطلل، وهو موقف الوصل والاتصال بهذا البعد الإنساني القائم فيه. فهو الذي يقف عند الطلل يتأمله ويتهجاه ويستدل به على البعد المذكور. لكنه أيضاً يتصل به من خلال سؤاله الذي يستجيب للاستدلال الذي انتهى إليه. إلا أن عبثية السؤال ومعه محاولة الاتصال التي يتضمنها ليست خافية على الشاعر، إذ يستدرك مباشرة في سؤال العارف استحالة الافضاء إلى نتيجة فيه، فلا جدوى من التوجه إلى تلك الحجارة الصلبة التي لا تفصح في تعبيرها. وكأن صيغة الاستدراك الجماعية تخليص للتعبير من إسار الوجدانية الذاتية والتحاق بالعقلانية العامة. إن محاولة الوصل الجارية في هذا البيت (العاشر) تصطدم بقطع باتر ونهائي. يبدو الموقف الذاتي المندفع نحو البعد الانساني للطلل موقفاً واعياً لحدوده، فكأنه

يسجل بذلك مفارقته لوضع مناقض له، مدللاً على أن الانقطاع القائم لا يعود إليه، ويبدو سؤاله يتعدى الاستفهام أو التعجب إلى الأسف واللوعة. وينتهي تحول التعبير الذي عرفه البيت من الوصل إلى الفصل فيرتد منعطفاً إلى وجهة أخرى يسلكها البيت اللاحق (11) فيبدأ مجدداً من العري الملاحظ آنفاً مرتبطاً بالبلاء والعفاء في تجسيده للانقطاع الإنساني الحاصل في المكان، ليستحضر ذلك الوجود الإنساني الماضي في كثافته وكليته، لا للتوقف عنده كحضور وبقاء وتواصل، وإنما للإشارة إليه كمغادرة وسفر وانقطاع. فيكون ارتداد التعبير إلى الماضي تفسيراً لواقع الحاضر المكاني، ولكنه أيضاً تفسير لواقع الحاضر الذاتي.

- يستكمل البيت الثاني عشر وما يليه ما بدأه البيت الحادي عشر ليفسر موقف الشاعر إزاء الطلل ويوضح خصوصية الصلة التي تربطه به، ومن خلال ذلك الدلالة الفعلية للأبيات السابقة. فما يدفعه إلى الطلل، إلى الوقوف عنده وسؤاله، هي في الحقيقة تلك الأحاسيس العاطفية التي تتوقد في نفسه نحو نساء القبيلة. فالعبثية العقلانية تجد هنا تبريرها وغائيتها الوجدانية. ويرتبط الهياج الانفعالي برحيل هؤلاء النساء الذي يلاحق الشاعر تفاصيل اكتماله بصورة تعبر عن تعلقه الشديد بهن وحرصه على متابعتهن (في الأبيات الممتدة من 12 إلى 15). فهو يلاحق رحيلهن بصورة تلتزم خط هذا الرحيل من ركوب البعير حتى النأي البعيد، فيذكر دخولهن الهوادج وصرير خيامهن مدققاً في الظلال الواقعة على عيدان الهودج مما عليه من ستر رقيق وكثيف. ويشير إلى ابتعاد الإبل بهؤلاء النسوة آخذات معهن ليس جمالهن وحسب، بل أيضاً ذلك البعد العاطفي الذي يومىء إليه العطف في البيت الرابع عشر؛ وإذ تمعن في الابتعاد تتراءى خلل السراب قطعاً ضخمة عظيمة تومىء إلى عظمة أصحابها ومنعتهم. إن هذه المتابعة تبدو وكأنها سعي للتواصل وإصرار على التمسك بهؤلاء النساء يتعارض مع حركة الانفصال والابتعاد التي تقطع صلة النساء بالمكان وبالشاعر. كأن الوصف محاولة جادة لابقاء هؤلاء المغادرات في المكان، أو لتأخير غيابهن على أقل تقدير. لذلك يأتي هذا التكبير للمشهد المتناقض مع الابتعاد المصغّر للرؤية كتوق لنفي هذا البعد وما يتضمنه من غياب واقع. وهو يتوقف مع اكتمال الغياب وفشل المحاولة. ويأتي التشبيه هنا ليسعفه في محاولته حين يبدي في ارتكازه إلى نعاج توضح وظباء وجرة من ناحية، وأثل ورضام بيشة من ناحية ثانية، لا معقولية هذا الانقطاع الحاصل باعتباره لا يتفق مع الانتماء المكاني المتزايد من تشبيه لآخر تجذراً وصلابة بقدر ما يبدي عن أن الانتماء إلى المكان هو انتماء إنساني قبل أي شيء آخر. إن تحديده بالتالي قائم على هذا الأساس، فإذا تم انقطاع الإنسان عنه تعرض للالتباس والخلل.

- ربما كانت الأبيات الأخيرة في هذا القسم (من 16 إلى 19) أبلغ تعبير عن الاختلال

الذي يؤدي إليه الانفصال. إذ أن ارتداد التعبير إلى الماضي والذكرى أفضى بدوره إلى الغياب الذي يسد منافذه، فينعطف مُجدداً إلى الحاضر في ذلك الاستفهام الذي يطرح عبثية أخرى متعلقة بلا جدوى الذكريات ـ كما كان سؤال الأطلال أعلاه ـ. ذلك أن هذه الذكريات كحالة من حالات الاتصال بالمرأة لا معنى لها ولا تفضي إلى شيء لأنها تتعلق بطرف بالغ في القطع والانفصال حتى التلاشي والضياع. فنوار قطعت كل صلة لها بالشاعر قوية كانت أو ضعيفة، وهذا القطع يتمثل بابتعاد مكاني يصل إلى أقصى حالاته في حركته الممعنة في الانفصال، بقدر ما تبدو مخالفة للمنطق والمعهود. فنوار المرّيّة، إذ تنفصل عنه، لا تقيم في مكان نهائي معروف منه. وبين فيد والحجاز، ومشارق الجبلين وصوائق اليمن تضيع ويكاد بلوغها أن يستحيل. ويكون تردده في تحديد هذا المكان تعبيراً عن التفكك أو التلاشي الآتي مع الانفصال، وهو ما لا يمكن للظن أن ينجيه منه أو يجيب عليه.

على هذا النحو يتشكل القسم الأول في محاولات مستمرة للاتصال لا تفضي إلى غير الفشل واللاجدوى، مقابل انفصال مسيطر يحكم مواقعه المختلفة، وتبدو المرأة محور هذه المواقع وتلك المحاولات. وتظهر نوار تحديداً موضوع الطلب والغياب، موضوع الرغبة والحرمان.

2 - القسم الثاني: يفتتح بالبيت 20 ليسجل انعطافاً أساسياً في تنامي التعبير النظمي للنص. إنه يشكل قطيعة مع القسم الأول باعتباره مجال نفوذ الفصل وفشل الوصل، معلناً بذلك التحاقاً باتجاه معاكس يرسم تتابع الأبيات الممتدة من البيت العشرين إلى الرابع والخمسين ملامحه، ليفضي إلى التحام بديل بمجال يهيمن الوصل عليه ويفرض قوانينه بشكل بارز (القسم الثالث).

قد يكون البيت العشرون مفاجئاً في الدعوة التي يطلقها إلى قطع العلاقة بمن لابس وصله عيب من فساد أو انحراف، في مجيئه إثر محاولات الوصل العديدة التي لاحظناها في القسم الأول. إنما تصبح هذه الدعوة منطقية بعد الفشل الذي لحق بهذه المحاولات، وقد كان المنطق دوماً في هذا القسم دافعاً نحو موقف مماثل. كأن هذه الدعوة هي المآل الذي وصلت إليه مداخلاته، وهي في النهاية تأتي في الصيغة الموضوعية التي ترد فيها تعبيراً عن كونها صنيعته. تنهض هذه الصيغة الموضوعية في التوجه العام والمطلق الذي يحتمله التعبير، كما تنهض في إحالته إلى مسلمة تعطيه صوابيته وسلامته.

في إعلان المسلمة أن شر الأخبة من ينتقض على صاحبه ويهجره، يبدو موقف الشاعر في سلبه الشكلي إيجاباً بقدر ما هو سلب للسلب، أي انفصال عن منفصل. وتكمن إيجابيته

في التحول من عبثية الموقف في وصل لا يصل إلى موضوعه الغائب والمنقطع، إلى معقولية وصل يتجه إلى موجود وقائم.[34] وتمنع الجملة المعترضة التي يتضمنها البيت الواحد والعشرون أي التباس بهذا الخصوص، فلا يزال الوصل هو الموقف العام الملتزم به، بحيث يكفي تجاوب شكلي معه ليأتي على ود كبير، وليس القطع والصرم إلا إجراء يلجؤ إليه في حال انحراف الطرف المقابل. ينصرف التعبير مجدداً بعده إلى متابعة القطع الإيجابي الذي يدعو إليه متوقفاً عند الواسطة التي يعتمدها في ذلك: الناقة.

إن هذا التوقف المطول عند الناقة يعطي للأبيات المتعلقة بها (20-54) لحمة خاصة، جاعلاً منها وحدة وسيطة بين الانقطاع المهيمن على القسم الأول قبلها والاتصال السائد في القسم الثالث بعدها. وموقعها الوسطي يقوي من هذا الدور التوسطي الذي تؤديه بقدر ما يؤديه أيضاً الالتحام الراقي الذي يجمعها ويوحدها بامتياز.

الناقة هنا تجسيد لهذه الواسطة في خصائصها كما في دورها. فالناقة المعنية ناقة مجربة أنهكتها الأسفار حتى تجردت من كل ما يعيق حركتها، فهي لذلك أنشط وأسرع في بلوغ هدفها. إنها في ذلك تجسيد مصغّر للقطع الإيجابي باعتبار أنها تفصل كل ما يعيق الاتصال، أو تقطع القطع السلبي. تؤكد تفاصيل الوصف الخاص بها هذا الوجه العام السائد من قطع إيجابي، أو قطع لقطع سلبي، في الإشارة إلى ضمور الناقة الذي يتضمن معنى تخلصها من الشحم المعيق لحركتها، وإلى تقطع السيور الذي يتضمن معنى النشاط والزخم في الحركة المديدة.

أ ـ إن محاولة استقصاء التعبير عن ذلك تدفع بالنص إلى إيضاحه بالتشبيه الذي يستغرق معظم هذا القسم (الثاني). فمقارنتها بالسحابة الحمراء، التي تخففت من مائها تدفع بها ريح الجنوب، تسعى لتأدية السرعة والخفة في الحركة بالتأكيد، وهي ترفعها إلى مستوى سماوي راق، ولكنها أيضاً تؤدي تحديداً لوجهة الحركة التي تتخذها مع الريح مفارقاً للضياع الذي أحاق بمكان المرأة (نوار) وربما جاء معاكساً له إذا صدق ظن الشاعر في

---

(34) يعلق الزوزني في معرض شرحه لهذا البيت قائلاً: «يذم من كان وصله في معرض الانتكاث والانتقاض. ويروى «ولخير واصل...» وهذه أوجه الروايتين وأمثلها، أي خير واصلي المحبات أو الأحباب إذا رجا غيرهم، قطاعها إذا يئس منه». شرح المعلقات السبع ذكر سابقاً، ص 136. إن موقف الزوزني هنا أكثر انسجاماً مع سياق النص وتنامي حركة التعبير فيه، بحيث تأتي الرواية الأخرى معبرة بطريقة أفضل عن تحول هذا التعبير في اعتباره القطع المطلوب استكمالاً لما سبق، وخاصة لجوهر محاولات الوصل التي سعى فيها. ويكون التركيز على الخير المرتبط بموقف الشاعر إيذاناً بتحول التعبير نحو اتجاه في الوصل يحمل هذه السمة الايجابية، أفضل من التركيز على الشر المرتبط بموقف المرأة المقصود بإدانة من هذا النوع تحمل هذه السمة السلبية.

ميامنة نوار (في البيت 19)، في الوقت الذي تؤدي فيه الاستجابة للريح التي تدفعها وتقودها صورة عن استجابة وتلبية الناقة لغرض صاحبها، بما يفارق ويناقض وضع نوار التي يمثل غيابها وانقطاعها عصياناً لرغبة الشاعر وتمرداً عليها. في الحالتين يؤكد التشبيه الأول وصلاً في القطع بقدر ما هو قطع لقطع. بقدر ما تشكل حركة الغيم استجابة لدفع الريح لها، تقدم صورة عن ذلك القطع الذي أراده الشاعر مع أولئك الذين لا يستحقون الوصل، وتقدم بالتالي وصلاً بالغاية التي يسعى لتحقيقها. في هذا الإطار يصبح تخلصها من الماء قطعاً مع ما يعيق حركتها الملبية لاتجاه الريح، وبالتالي وصلاً متجاوباً معها.

ب ـ يأت التشبيه الثاني للناقة بالأتان كأنه استدراك بصورة أوضح وأقرب لتحقيق المراد. فهو يجعل الأتان حاملاً أشرقت أطباؤها باللبن، من فحل شرس وعنيف استخلصها لنفسه يدفع بها فوق منحنيات التلال، ليمضيا أشهر الشتاء الستة مكتفيين برطب النبات دون الماء، قبل أن يسرعا بزخم وقوة مع إقبال الصيف وحره إلى نبع ماء تجاور قصبها. إن مظهر هذا التشبيه المركب مفارق لمراده. فمن ناحية يضيع وجه الشبه في حكاية مطولة للأتان وغيرها، ومن ناحية تتوارى الأتان المقصودة فيه وراء الفحل الذي يحتل واجهة الصورة. بيد أن هذا الظاهر يتكشف عن أبعاد معنوية عميقة تجعل من هذا التشبيه المركب تعبيراً راقياً عن الجوهر الدلالي المقصود.

يبدأ سرد الحكاية من ابتعاد حاد عن وضع سلبي يدل عليه «طرد الفحول وضربها وكدامها». هذا الابتعاد إذن قطع مع قطع سلبي بارز أو هو قطع إيجابي يبادر إليه وصل بارز يجسده حمل الأتان من الفحل الذي تصحبه. إن انفرادهما أشهراً ستة على الرطب، وامتداد صيامهما عن الماء خلال هذه المدة، وإصابة الشوك لحوافرهما، وهيجان ريح الصيف الحارة، جميعها من العناصر التي تؤكد على المعاناة التي عرفاها بما تتضمنه خاصة من ضمور وغليان داخلي، أي من تخلص عبر الإجهاد من الشحم المعيق للحركة والاندفاع، ومن تحول الوضع الإيجابي إلى سلبي بانقطاعهما خاصة فيه عن الماء مع قدوم الصيف. هكذا يضحي تركهما له قطعاً مع القطع المتمثل فيه، أي قطعاً إيجابياً لا يوحي اندفاع الحمارين الوحشيين المضطرم والوافر الحيوية ـ رغم كل ما قاسياه ـ نحو الماء بقوة وصلابة ونشاط الناقة وحسب، بل إنه يوحي أيضاً في ما يتكلل به من وصول إلى النبع المسجورة ببلوغها المتوقع هي أيضاً لغايتها الإيجابية في ذلك القطع الإيجابي الذي تبادر إليه.

في هذا التمثيل الكلي، في وحدته العامة كما في تفاصيله وأجزائه، تؤدى الصورة وتنهض الدلالة. لكن هذه وتلك لا تكتملان مبدئياً إلا في جلاء جانب هام فيها وهو تبريز الفحل على الأتان. وهو جانب لم يغب في التشبيه الأول تماماً (عبر ريح الجنوب) وإن لم يتخذ فيه هذه الأهمية التي نشهدها في الثاني. فالفحل هو الذي يصل الأتان، يلقحها، وهو الذي يحمل سمة القطع مع محيطه بالتسحيج البادي عليه، وهو الذي يقودها في عملية القطع الايجابي على ارتياب فيها وحذر من قفر الأعالي والمرتفعات، هو الذي يقودها مجدداً محتاطاً لتعريدها في العملية الثانية التي تصلها بالماء، فتبدو هذه القيادة حاكمة لمفاصل الحكاية والصورة الدلالية. فليست الأتان شيئاً فيزيائياً كالغيمة، بل إنها حيوان له ميوله ونزواته، إنها أقرب إلى الناقة من هذه، وبالتالي لا يحاول التعبير الإحاطة بقوتها وجلدها وحسب، بل أيضاً بالسيطرة عليها كشرط لبلوغ الأهداف المتحققة تباعاً بما يتلاءم مع وضع الناقة المقصودة من خلالها.

في هذا الطرح الكلي والعام تكتمل مبدئياً الدلالة العامة للتعبير الخاص بالأتان وفحلها. إلا أن تفاصيل هذا التعبير لا تقل مساهمة عن سياقه العام في إثارة هذه الدلالة وإخراجها، إذ يدل على مجال القطع الأول «طرد الفحول وضربها وكدامها» كتجسيد حي وبليغ للنفور والانفصال العدواني الذي يسوده، وعلى مجال القطع الثاني «رمي السفا للدوابر. .» كتجسيد آخر للأذى الحال في المكان والدافع إلى تركه والاقتلاع منه، وعلى الحزم في القطع الايجابي «نجح صريمة إبرامها» المتجاوب في دلالته كما في صيغته مع التعبير المماثل القائم في مطلع هذا القسم (البيت 20: «ولشر واصل خلة صرامها». .)، وعلى تناقض مجال الوصل الذي ينتهي إليه مع مجال القطع المغادر «النبع المسجورة المحفوفة والمظللة باليراع. . .» المتناقضة مع الجزء والصيام والسفا وسهام ريح الصيف. . . الخ.

من الملاحظ أخيراً أن القطعين الايجابيين يشيران إلى وضعين سلبيين الأول اجتماعي - حيواني والثاني طبيعي - مناخي، كأنهما محاولة إحاطة بمقتضيات القطع الإيجابي، وإيحاء مع ذلك بنجاحه وبلوغه مراده. والتشديد على المسار الذي يتخذه الانتقال من وضع لآخر يتفق مع الدور التوسطي للناقة التي تأتي الصورة للتعبير عنها. وإبراز المجال الإيجابي الأخير إيلاء لأهمية دوره في الإيحاء بتحقيق القطع الإيجابي المقصود لغاياته.

ج - مع ذلك يأتي التشبيه الثالث وكأنه هو أيضاً استدراك لما لم يبلغه الثاني، ومحاولة متجددة لأداء تعبير بطريقة أفضل أو للإحاطة بمعنى بصورة أدق. فيه حكاية البقرة الوحشية التي فقدت ولداً لها تناهشته كلاب أو ذئاب شرسة فمضت تلوب في المكان بحثاً عنه أكثر

من أسبـوع، حتى لاحقها الصيـادون ثم هاجمتهـا كـلابهم فـدافعت عن نفسهـا وقتلت كلبتين منها.

هكذا يمضي التعبير هنا كما في سابقه في ما يشبه السرد القصصي يورد مغامرة خاصة لهذه البقرة الوحشية بأحداثها وتفاعلاتها. لأول وهلة قد لا يبـدو وجه الشبـه من حيث الخفة والنشاط بين حكاية البقرة المذكورة وبين ناقة الشاعر واضحاً، أو قد لا يبدو كذلك على الأقل قبل الجزء الأخير من هذه المغامرة الخاص بالصدام الذي يقع بين البقرة الـوحشية وكلاب الصيادين. مع ذلك يمكن للرؤية البنيوية لتشكل المعنى هنـا أن تبين بسهـولة أن هذه البقرة الوحشية لا تستقيم لها ميزات القوة والعنف والشراسة، كـما تتجسد في الصراع الذي تخوضه مع كلاب الصيد الشديدة المراس، في مداهـا الحقيقي إلا بقدر مـا تجيء إثر الأحـداث والتطورات التي سبقتهـا من ضياع فـريرهـا وبحثها الحثيث عنـه حتى اليأس وبالغ الإجهـاد، وكذلـك إثر فـرارها الفـزع من الصيادين حتى إيئـاسهم. إذاك تتبدى الميزات المذكورة على قدر عظيم من الكمال والفعاليـة، وتلبي بذلـك الدور المفـترض بها أن تؤديه ضمن السياق الذي ترد فيه.

بيد أن الخروج من البنية السطحية إلى البنية الدلالية العميقـة كما يمكن لقـراءة بنيويـة ـ وربما لها وحدها ـ أن تنجزه، هو الذي يتيح لنا هنا ـ كـما أتاح لنـا من قبل ـ بلوغ المـدلول الأساسي الذي تستند عليه جملة المعاني الواردة من ناحية، وبلوغ الانتظام المعنوي والدلالي لوحدات التعبير المختلفة ضمن شبكة العلاقات التي ينسجها النص الذي تجيء فيه.

بناء لذلك نلاحظ أن سرد حكاية البقرة الوحشية يبدأ من القطع الذي يعلنه تهاونها وإهمالها لولدها، وهو قطع يتفاقم في قطع أكبر يتمثل في ضياع لذلك الولد، وهو في الحقيقة قطع دموي نهائي باعتباره قتلاً يشير إليه تمزيق السبـاع وتناتشهـا لجسد الفـرير. تحـاول البقرة الوحشية، في جهلها حقيقة القطع هـذه، إصلاحـه بالوصل الذي تجهد فيـه وتصر عليه في بحثها العنيد عن هذا الولد الضائع. وهي لـذلك تقـوم بقطع إيجـابي شكلاً بقـدر ما هو قطع مع وضع سلبي يتمثل بتركها للصوار ومفارقتها لهاديته. لكن الوصل المبتغى مستحيل عملياً نظراً لأن طرفه الآخر غائب ومنقطع بشكل نهائي ومطلق بالقتل. لذلك لا تصل البقرة فعلاً لغير اليأس، الذي هو تكريس للقطع السائد.

هكذا يكون الجزء الأول من حكاية ـ مغامرة البقرة الوحشية مجـال القطع البـاتر بـامتياز من الإهمال إلى اليأس مروراً بالقتل والفراق. وهـو مشفوع بقـطع آخر يبـدأ من الخوف الـذي يحيق بالبقـرة الوحشيـة ويجعل من المكـان بأكمله مصـدر خطر يفـترض الابتعـاد

والقطع. ويكون فرارها تجسيداً لمحاولة الابتعاد وتحقيق الفصل المنشود، الذي يعتبر هنا قطعاً إيجابياً بقدر ما هو قطع مع وضع سلبي. أما محاولات الرماة للقبض عليها فهي محاولات لمنعها من تحقيق هذا الفصل، وهذا ما تسعى إليه كلاب الصيادين أيضاً. يصبح النجاح في الهرب والانفصال بناء لذلك معادلاً للنجاة والحياة، بينما يصبح العجز عن الابتعاد والقطع معادلا للقتل والموت. وإذ تتمكن البقرة الوحشية من قتل الكلبتين المهاجمتين فإنها تؤكد بذلك مقدرتها على النجاة وتجاوز الخطر إلى الحياة، عبر القطع الإيجابي الذي يمثله سلوكها.

في الحين الذي يسود في المقطع الأول الخاص بالقطع المسيطر أو الوصل الفاشل تعابير تؤكد لوباً لا يفضي إلى نتيجة، أشبه ما يكون بالدوران في حلقة مفرغة كما يدل على ذلك «لم يرم عرض الشقائق طوفها وبغامها» و «علهت تردد» . . . واللااستقرار في «أنقاء يميل هيامها» و «كجمانة البحري سل نظامها» و «تزل عن الثرى أزلامها» . . . فإن المقطع الثاني الخاص بالقطع الإيجابي يحفل بتعابير تؤكد السعي لتجاوز المجال السلبي الذي يطبق على البقرة الوحشية مثل «المخافة خلفها وأمامها» و «أرسلوا غضفاً . . .» بما يوحي بتجاوز هذا السعي واختراق الطوق السلبي الذي كاد إن يقضي عليها مثل «غودر في المكر سخامها. . .» .على هذا النحو يصبح مفهوماً أن يظهر هذا المقطع الأخير أقرب إلى تمثيل وضع الناقة من الأول، فهو يتفق مع هذا الوضع باعتباره قطعاً إيجابياً على أقوى وأعنف ما يكون. لكن التشبيه يتضمن المقطعين معاً في وحدة كاملة، وهنا بالتحديد تكمن قيمته الفعلية. لذلك يبدو وضع البقرة الوحشية الكلي في انتقالها من السعي إلى وصل عبثي مستحيل (المقطع الأول) إلى القطع الإيجابي الناجح (المقطع الثاني) خير ممثل لوضع الناقة التي إذ تتجه إلى القطع الإيجابي (المتوسّم نجاحه) تأتيه قادمة من وصل مستحيل (القسم الطللي). كما تشكل عملية الإجهاد التي تتعرض لها في بحثها المضني عن ولدها وتعرضها لمطر الليل وحر النهار، واستمرارها كذلك أكثر من سبعة أيام، حتى بلي ضرعها إرهاقاً وحسرة، عملية مماثلة لتلك التي عرفتها الناقة حتى تخلصت من كل ما يعيق خفتها وحركتها.

لكن تجربة البقرة الوحشية توحي بأكثر من ذلك. فهي التي أدت بانفصالها السلبي عن ولدها إلى مقتله، وهي التي تضطر كي تنجز انفصالها الايجابي عن الكلاب أن تقتل اثنتين منها، كأن النص يشير عند هذا المستوى من التعبير إلى الأهمية الحيوية ـ المصيرية لعملية القطع أو الوصل. إن البقرة الوحشية، في اشتمال تجربتها على هذين القطعين السلبي والايجابي، تشير إلى مخاطرهما معاً، فيتجسد في الأول منهما «شر واصل خلة

صرامها» في صيغة القتل المريع، وتستبين في الثاني كلفة «قطع لبانة من تعرض وصله» في صيغة قتل لا يقل ترويعاً عن الأول. كأن تجربة هذه البقرة تحاول أن تستوعب في ما يتعدى وجه الشبه المباشر الأبعاد الكلية للقطع باعتباره أمراً سلبياً يحتمل مخاطر القتل والدمار بالنسبة للمقطوع كما بالنسبة للقاطع، بما يتضمنه ذلك من انتصار للوصل باعتباره أمراً إيجابياً مفتوحاً على الحياة والتوالد.

إن هذا التشبيه أخيراً، إذ يتقدم وكأنه استدراك لما سبقه، يفترض كذلك تبين ما يتميز به عن هذا الأخير. وقد مر معنا أن التشبيه السابق (الثاني) تضمن بدوره قطعين مع وضعين سلبيين، لكن التشبيه الراهن (الثالث) يتميز عنه بإبراز ما كان تلميحاً فيه، والارتقاء عنه بدلالة القطع والوصل من حيث الدرجة ومن حيث النوع إلى مستوى بالغ التقدم والحسم لا يلبث أن يبرز طرحاً جديداً قد لا يكون من المستبعد أن يشكل الغاية المقصودة من هذا الاستدراك المتتابع. فالأذى الخارجي يتم هنا بتواطؤ داخلي. إن القطع السلبي الأول الذي تتتابع إثره بقية الانقطاعات يتمثل في إهمال البقرة الوحشية وخذلانها للفرير، متيحة بذلك للسباع الكاسرة الغرة التي نفذت منها إلى الولد الضعيف. إزاءه يبقى ما يمكن أن يوحي به ارتياب العير في الأتان من دور لها في الأذى الذي لحق به دون ذلك. كما إن القطع الذي يحصل هنا هو، في أهم مواضعه، قطع دموي قائم على القتل. فضياع الفرير كقطع سلبي هو في الواقع اغتيال السباع المفترسة له، أي قطع حاسم ونهائي لا يتوخى منه من ثم أي وصل. ونجاة البقرة الوحشية من كلاب الصيد كقطع إيجابي يتمثل بدوره في قتلها كلبتي الصيد كقطع حاسم ونهائي لدورهما لا يمكن توقع أي إمكانية لاستعادته أو لوصله، وهو كذلك أقوى وأشد قسوة من القطع الأول الذي عرفه العير المسحج وأتانه بما فيه من عضّ وضرب، وبالطبع من القطع الثاني الذي لم يتجاوز أذى الطبيعة من شوك وحر. . .

د ـ ربما قدم هذا المستوى الخاص بنوعية الأطراف المؤذية والدافعة للقطع توضيحاً أدق على الفارق الذي يميز التشبيه الأخير عن سابقه. فكما أشرنا سابقاً يرد الأذى في هذا الأخير (الثاني) من موقعين: من وضع اجتماعي ـ حيواني (في القطع الأول) ومن وضع طبيعي ـ مناخي (في القطع الثاني). في الموقع الأول يسود تجانس واضح في هذا الوضع (لا يتعدى نوع الحمير الوحشية ـ آكلة الأعشاب). بينما يتسلل الأذى في التشبيه الذي يليه (الثالث) من موقعين مختلفين: من اختلال يصيب الوضع الاجتماعي ـ الحيواني (في القطع الأول) حيث يتناقض تدخل السباع الكاسرة كحيوانات مفترسة آكلة للحوم مع وجود الفرير كحيوان آكل للأعشاب غير مفترس، ومن اختلال يصيب المعطى المكاني

بشكل أعمق من السابق (في القطع الثاني) حيث يتدخل البعد الإنساني إلى جانب الحيوان المفترس الذي يتميز عن مثيله أعلاه بدوره المصرح به كحيوان مدرب، وخاضع بالتالي للوجود الانساني الطاغي الخطورة.

يبين طرح كهذا عن تصور كلي مركب للوجود والاجتماع. وبالقدر الذي يشف عن توازن وتماسك فإنه يسمح بالاستنتاج أنه كلما كان اختلال المعطى الوجودي في مستوياته المتعددة قوياً كلما كان الخطر المتولد عنه قوياً، وكلما كان القطع معه حاداً. وتعد تجربة البقرة الوحشية ضمن هذا الفهم إمعاناً في هذا الطرح حتى أقاصيه، وبلوغاً في التعبير أبعد مراميه.

بناء عليه يدخل الاختلال الوجودي ـ الاجتماعي الجديد العلاقة بين الفصل والوصل في وضع جديد مغاير لما رأيناه حتى الآن، على الأقل في صراحته ومباشرته. ففي الصورة السابقة حيث يسود التجانس واللاتنافر بين المعطيات الاجتماعية ـ الحيوانية ـ الطبيعية للأطراف المتنابذة لم تذكر مواجهة ذات شأن لعمليات القطع والوصل التي ينخرط فيها الحماران الوحشيان. إنما مع البقرة الوحشية يختلف الوضع إذ يقوم في صلب تجربتها صراع واضح بين وصل وقطع تريده وتسعى لتحقيقه وبين وصل وقطع مناقضين يتولى أمرهما طرف مقابل ـ نقيض بحيث ما يعتبر وصلاً للأولى يصبح قطعاً للثاني، وما هو قطع للأولى وصلاً للثاني. هكذا نجد أن قطع الفرير (وتقطيعه) يعتبر وصلاً ناجحاً للسباع التي افترسته، وأن قتل البقرة الوحشية للكلبتين وصل لها بقدر ما هو قطع لهما ولدورهما بشأنها. يشكل إدخال هذا البعد الصراعي إلى ثنائية الفصل والوصل تعقيداً وغنى في جدليتهما، إذ يزدوجان ليتكون من هذه الثنائية الازدواجية الأرضية الصالحة لاستيعاب الطرح المتكامل الخاص بهما. ضمن هذا التصور تقع التعابير الموحية بالوصل الخاصة بالسباع المتوحشة في عملية القطع الأولى (لا يمن طعامها... أصبنها: المنايا لا تطيش سهامها...) مقابل تلك الموحية بالفصل والخاصة بالبقرة الوحشية(مسبوعة.. خذلت.. ضيعت..) كما تلك الموحية بالصراع العنيف بين وصلين وقطعين في عملية القطع الثانية (مثل:.أرسلوا غضفاً... فلحق .... مقابل: لتزودهن... فتقصدت...). ارتكازاً إلى هذا المنظور يقيم النص تمييزاً بين قطع أو وصل سلبي، وقطع أو وصل إيجابي. وضمن هذا التمييز بالذات يجدر فهم قطع الشاعر الإيجابي في تميزه عن قطع نوار السلبي.

يبقى أن نلحظ أمراً شكلياً، وإنما ذو قيمة جمالية غير سافرة، يتعلق بتنامي العناصر المعنية مع تنامي الطرح الدلالي من خلال التشبيه. ففي حين يقتصر التشبيه الأول على

عنصر الغيمة التي لا تتضمن أكثر من عملية قطع واحدة، فإن الثاني الخاص بالأتان يتضمن في حملها عنصراً ثانياً يؤكد مع عمليتي القطع التي تمر بها الموقع الذي ترد فيه. بينما يدل عدد القتلى (ثلاثة) وعمليات القطع الواردة (الثلاثة: من ترك الفرير إلى ترك القطيع إلى ترك المكان الخطر) في التشبيه الثالث على موقعه المذكور، كما يمكن لازدواجية عمليتي القطع الدمويتين فيه أن تدل عليه كذلك.

هـ ـ يبقى أن هذا التشبيه المثلث في تشديده على القطع الإيجابي وانتصاره الضمني بذلك للوصل على القطع يجد في ما ينتهي إليه القسم الثاني بأكمله ما يؤكد دلالته هذه ويضعها في إطارها الصحيح. إذ يحدد البيتان الثالث والخمسون والرابع والخمسون اعتماد الناقة التي جرى تفصيل وضعها بالوصف وما تلاه من تشبيه مطول، واسطة لتحقيق الغاية المرجوة، فإننا نلحظ أن هذه الغاية تتخلى عن موقعها في مجال القطع الايجابي لتتقدم هنا كواسطة وصل يصر على التنبيه على إيجابيته بقدر ما يحرص على تحقيقه. فتحقيق المآرب في أصعب الأوقات وأسوأ الظروف دون إهمال أو تقصير في ذلك إعلان واضح للحرص على الوصل وإنجازه. ولا يشكل الاستدراك اللاحق نيلاً من الحرص المذكور، وإنما هو يستكمله باستبعاد ما من شأنه أن يلحق اللوم به، كأنه حرص إضافي يشمل الطابع الإيجابي له تمييزاً عن أي وصل سلبي آخر.

في انتهاء القسم الثاني عند هذا الحد يكتمل تشكله الوسيط على امتداد دلالي يبدأ من القطع (الايجابي) المعلن في البيت 20 إلى الوصل (الإيجابي) المعلن في البيت 54، مؤمّناً بذلك انتقال التعبير في النص من مجال القطع (السلبي) المسيطر على القسم الأول إلى مجال الوصل (الإيجابي) المهيمن على القسم الثالث.

3 ـ القسم الثالث: يفتتح بالتساؤل المتعلق بوضع الشاعر في علاقاته مع الآخرين، وضمنها أو على رأسها علاقته بنوار. كأنه يعجب لجهل هذه المرأة له في كونه مطلق المشيئة في التحكم بعلاقاته، ويدفعه جهلها به إلى إطلاعها على نفسه وعلى قومه أو عشيرته. واضح أن البيتين الأولين (55و 56) يشكلان مدخل القسم الثالث، إذ يمهدان لما يلي بقدر ما يربطانه بما سبق. فباعتبارهما يدوران حول جهل نوار يصبح تقديم الشاعر لنفسه ولعشيرته نوعاً من تعريف يجيب على هذا الجهل تحديداً، لكنهما يكملان في الوقت نفسه ما انتهى إليه المعنى في القسم الثاني ـ الوسيط في تأكيدهما لقدرة الشاعر على حسم علاقاته الشخصية ـ الاجتماعية وصلاً وفصلاً، وتخصيص القطع الايجابي تحديداً بالتفصيل حيث يشار إلى انفصال الشاعر عن المكان المزعج أو المكروه مع ما يتضمنه هذا القطع الإيجابي من احتمال بلوغ لحده الأقصى

واعتماده الصيغة الأكثر تطرفاً وهي الموت. وإذا كان بيّناً لا لبس فيه هنا الطرح البنيوي للعلاقة بين الفصل والوصل بشكل يكاد يكون حرفياً في مفاهيمه المعتمدة، فإن هذا الطرح بالذات يجد تجسيده الفعلي على المستوى العام للقسم بأكمله الذي يتشكل بناء لذلك كجواب عن تساؤل مطروح، كتعريف لشخص بما يجهل، كوصل لما هو قطع. على هذا النحو يكون هذا القسم بمجمله مجال الوصل بامتياز، وهو وصل قائم في تفاصيل التعبير كما في مفاصل أجزائه.

أ ـ يتقدم الحديث اللاحق عن الذات (في الأبيات 57 ـ 77) كتعريف لها وكاستكمال لما بدأ حولها في البيتين السابقين. ولا يحدث فصل هنا بل يتكرس الوصل ويقوى بالتكرار واستحضار الغائب.

السمة العامة الأولى التي تغلب على تفاصيل وأجزاء التعبير هنا اتخاذ الوصل صورة الانخراط في الجماعة والاتصال بها بأشكال متعددة. فمن مجلس الخمرة إلى الولائم العظيمة مروراً بحماية القبيلة وحضور مجالس العظماء، تُعيّن تباعاً مواقع الوصل المختلفة التي لا تنشط الذات فيها وحسب، بل إن نشاطها هو أيضاً فعل وصل صريح. إن مجلس السمر واللهو الذي لا يستقيم كذلك في ندمانه وفي موسيقى جاريته إلا في شرب الخمرة وتجاذب الحديث، يتقدم الشاعر نفسه ليقيمه عن طريق شرائه الخمرة الغالية النادرة أو الصعبة البلوغ، وعن طريق محادثته الليل بطوله لندامائه الكرام. إنه هو الذي يصل الخمرة ويصل الآخرين ويصلها ببعضها ليشكل محور الوصل لهذا المجلس الخمري اللطيف. بل إنه كذلك يصل الليل بالنهار في تلك الصبوح التي يتابع شربها عند الفجر معبراً، فيما يتعدى الاعتزاز بثرائه وكرمه وتحمله لشرب الخمرة، عن دور الواصل بامتياز. ووصله هو وصل متعة ولذة ولهو؛ وفي توجهه به إلى نوار محاولة إغراء لا تخفى ولا تتوقف على كل حال عند هذا الحد، بل إن أوجه الوصل المختلفة المستعرضة تدخل في إطارها.

يتمثل الوجه الثاني للوصل في مبادرته إلى النهوض باكراً يكفّ عادية البرد الشديد عن الناس. فمقابل الوصل اللاهي مع الندامى الكرام ليلاً يبرز وصل رصين مع المحتاجين الضعفاء نهاراً. تقوم بذلك صلة بينه وبين هؤلاء الأخيرين، كما تقوم صلة بينهم وبين غير المحتاجين، قوامها على الدوام الشاعر واصلاً دوماً في الخير الذي يتجسد هنا بدعة العيش.

يتجلى الوجه الثالث للوصل في حماية الشاعر لقومه، إذ يكرس موقفه العام هنا انخراطه في المجتمع الذي يعيش فيه والتحامه في الوحدة الانسانية التي ينتمي إليها، كما يؤدي دوره الخاص كربيئة لقومه امتداداً واضحاً لهم واتصالاً بعيداً بهم يمتد إلى مواقع تتعداهم وقد ينفذ منها اعتداء عليهم. وإذا كان لحديث عن شجاعة أو فروسية أن يخاض هنا، ففي هذا الإطار الذي يخط الوصل (والقطع) حدوده الأولية. الشجاعة هنا هي هذا الامتداد الأقصى حتى خطوط الأعداء الأولى والإحاطة بها دون علمهم، أي بلوغ أبعد الوصل دون الوقوع في القطع. في ذلك منتهى الشجاعة مشفوعة بالحكمة. أما الفروسية فمتجسدة في الفرس نفسها التي تدل صفاتها وأفعالها جميعاً على هذا التفوق في الوصل كما يشير إلى ذلك ارتقاء الأعالي الصعبة في النهار، والانحدار منها ومن السفوح الشديدة الخطر ليلاً إلى السهول، وخفة سرعتها التي توازي سرعة النعام أو تتفوق عليها في ذلك، وبلوغها أهدافها كما يرد الحمام ماءه. إذ تصل إلى ما تريد فإنها تمتنع وتحول دون وصول الآخرين إليها كما يومىء إلى ذلك تشبيه البيت السادس والستين. إن تفوق الوصل معطى أيضاً في هذا العلو والارتفاع الذي يعم صفاتها وأفعالها، وهو يتناسب مع الامتداد الذي يفترضه الوصل ذاته. فسمات هذا الوصل قائمة في تكوينها وقائمة في أعمالها كما هي قائمة في علاقتها بصاحبها الذي لا تنفصل عنه من مطلع الشمس إلى مغيبها. مما يجعل من التعبير عنها تعبيراً كذلك عن تلك الصلة الوثيقة بينهما.

أما الوجه الرابع للوصل فمتمثل في تفوق الشاعر في ميادين جديدة أو في مجالات غريبة تتعدى المجال القبلي المحدود أو المحلي المعهود، وهي بذلك تخضعه لامتحان الوصل أو القطع في صيغتي الإكبار (العطاء) أو الإذلال (العيب). إن التشديد بيّن على خطورة الموقف من خلال إبراز عدوانية وشراسة الحضور. وفي تمكن الشاعر من رد الباطل وإقرار الحق إعلان للانجاز المزدوج الذي حققه: للقطع الايجابي والوصل الايجابي. وفي هذا الانجاز بالذات يتمثل تفوقه الذي يعتبر امتداداً في مواقع جديدة لذاك الحاصل في المواقع السالفة، أي يعتبر التحاماً واتصالاً بآخرين يقوي مواقع الوصل ويزيدها أهمية.

أخيراً يتبدى الوصل في وجهه الخامس استقطاباً شاسع الأبعاد يرسي الشاعر مركزه، كما يدل عليه بذله جزور النياق للجيران والضيوف ولكل محتاج من أرامل ويتامى، في عز الضنك وشدة المواسم. بذلك يصل بكرمه وخيره الأقربين والأبعدين من الناس في عز القطع، إذ يتحول مقصداً للمعسرين والمتأزمين. في ذلك مد للوصل نحو غايات مغرقة في البعد والاتساع والشمول. يعم هذا الوصل تفاصيل التعبير بما يزيد من دلالته

تحـديداً. فتحـويل الجـزور من الميسر إلى البذل هـو تحويـل من القـطع إلى الـوصـل في العمليـة وغايتهـا. ذلك أن الميسر فصـل بين رابـح وخاسر، بينـما البذل عـطاء ووصل للجميع. إن الوصل إقامة للمسـاواة التي يشكل غيابها أحد أوجه القطع البارزة كما يدل عليه الفقر أو الحاجة. تتساوى العاقـر والمطفـل في النحر، كـما يتساوى في العـطاء جميع الجـيران من ناحيـة والجيران والضيـوف من ناحيـة ثانيـة، وهؤلاء جميعـاً مـع الفقـيرات العاجزات من النساء ومع اليتامى المساكين والمحتاجين من ناحيـة ثالثـة. يقرب العـطاء الجميع من الأغنياء والقادرين فيكون بذلك وجهاً من أوجه الوصل.

سبق وألمحنا إلى أن أوجه الوصل المتعددة هذه هي نوع من إغراء للمرأة المخاطبة. ذلك أنها جميعاً ترسي أسس أوضـاع مستقرة وعـلاقات تعـاون وأجواء مسرة تجعـل من غياب وانفصال المرأة نشازاً غير مفهوم على هذا الصعيد. فإذا كان انتقال العشيرة يعـود لسبب طبيعي من جدب أو غيره، أو لسبب اجتماعي من عدوان أو غيره، فإن الشاعر يرسم في تعريفه بنفسه لوحة شروط الإقامة الثابتة والهانئة. يبدأ الشاعر بالليل لاتصاله بالرغبة في المرأة متعرضاً للهوه وغنائه مقـدماً شروط المتعـة المرتبـطة بها، مـرغباً بهـذه الأجواء التي يوجدها هو المـرأة في الإقبال عليـه والارتباط بـه. وهو يـذكر النهـار ومعه رد العـاديات الطبـيعية والانسانية موحياً بـالاطمئنان الـذي يمكن أن يوفـره للمقيمين (والمقيمـة) معه. وإذا كانت عظمته لا تقل عن عـظمة الأشـداء والأقويـاء من أحياء وديـار أخرى، فـلا معنى للبحث عن حمى أو كرم عظيم سـواه. وإذا كان عـطاؤه مقصداً للمحتـاجين فـلا معنى للبحث عن أرض غـير أرضه. إن ذكـره في هـذا السيـاق لـوادي تبـالـة اليمني في خصب نواحيه المطمئنة تمثيلاً على كرمه (في البيت 75) تأكيـد لهذا الإغراء الـذي يسعى به نحو نوار التي يظن أنها غـادرت مع حيِّهـا إلى اليمن (في البيت 19) فتتعاضـد وتتحد أوجه الوصل في سلوكه في دعاء متصل للقـاء هذه المـرأة ووصلها. كـأن هذا الـدعاء لا ينقطع إطلاقاً باعتبار أن أوجه الـوصل ذاتها لا تتباعد بل إنها تتعـاقب متصلة فيما بينهـا بشكل يجعل من جميع لحظات الـوجود لحـظات وصل ودعـاء لوصـل. فإذا كـان وصل اللهـو يبدأ في الليـل (في البيت 57 و 58) ويستمر حتى السحـر (البيت 61) فإن وصـل الناس بالمسـاعدة يبـدأ من الفجر حتى طلوع الشمس (البيت 62) وقبـل طلوع الشمس يكون الشاعر قد استعد لأعمال فروسية (البيت 63) لا تتوقف قبل مغيبهـا (البيت 65). وإذا كان تبريزه في المجالس الصعبة والحرجة غير محدد بفترة من اليوم معينة بـدقة فـلأن حضورها غير يوميّ، بينما يبدو عدم تحديد فترة الجود دليلاً عـلى عدم تـوقفه كـما يوحي التشبيه بتبالة الآنف الذكر بذلك. إنما خارج هاتين الحالتين، هناك وصـل لا ينقطع من

الليل إلى الليل في نشاطات من الوصل لا تتوقف، دعاءً متصلاً لنوار بالوصل، لا يتوقف فيما يلي وإن اتخذ صوتاً أعمق وأبعد: صوت الجماعة التي يعرّف بها.

ب ـ يأتي ذكر الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر (في الأبيات 78 ـ 88) كاستمرار واستكمال لما ذكره عن نفسه. فكأنه تعريف لوجه آخر في هذه الذات، وجهها الجماعي الذي لا ينفصل عن وجهها الفردي، كما يرجح هذا توجهه في ذلك إلى نوار. ذات الشاعر هنا

جزء لا يتجزأ من هذا الكل الجماعي الذي هو العشيرة، و«هي» في أي صيغة تم ذكرها («هم»؟) تعبير عن الـ«نحن» التي تتضمن حكماً الـ«أنا». في دخول الذات في هذا الكل انخراط كامل يدل على وصل كامل، وهو أرفع مستوى من مستويات الوصل التي ظهرت حتى الآن، حيث لا يعود هناك من حاجة لذكر الأنا، إذ تحل نهائياً في خضم هذا الكل الجديد.[35]

ميزة هذا الكل هو ذلك الاتصال بالدم الذي يجمع بين أعضائه أو عناصره من الناس. إن العشيرة قائمة على القرابة الدموية، على وصل بالتوالد والتناسل هو أقوى أنواع الوصل ونقيض أرقى أنواع القطع الذي لاحظنا أنه يتمثل بالقتل والموت. إلا أن الشاعر في تقديمه لعشيرته لا يتوقف عند هذا الجانب البدائي والأولي (الطبيعي؟) في تكوينها، بل يمضي إلى ذلك الجانب الاجتماعي والقيمي (الحضاري) في سلوكها وأعمالها، حيث يجد الوصل امتدادات أوسع وأشمل من النطاق الضيق والمباشر للجانب الأول. فتتقدم العشيرة هنا باعتبارها جامعة للعظماء وأهل الفضل والكرم، تتمتع بالمركز الأرقى بين سواها من العشائر مجداً وعظمة، وتضم أهل المروءة والفروسية والسلطة والكرم، في وحدة لا تشوبها شائبة عملياً.

غلبة الوصل بادية منذ البيت الأول (78) في ذلك الحضور الاجتماعي المستديم والتفوق المستمر فيه لأبناء العشيرة. وتؤدي الألفاظ المستعملة وضع الوصل المتميز هنا في «المجامع» و«اللزاز» وفي «التجشّم» وعدم الزوال... كما يؤديه هذا الانحياز الواضح

---

(35) لم يستعمل ضمير جمع المتكلم هذا قبل هذا الجزء الثاني من القسم الثالث باستثناء ما ورد في صيغته في القسم الأول (في البيت 10) حيث لا يدل على جماعة محددة بقدر ما يشير إلى تعميم، ويقصد الذات المتكلمة.

لخق العشيرة، عطاء وتطلباً وانتزاعاً، موسوماً دائماً في هـذا الإحسان المبادر إليه (في البيتين 79 و80) وفي هذا الكرم يتصل بكرم، عطاء يضاف إلى عطاء، فيصل بهذا الوصل، وهو هنا وصل متعدد الأوجه سليم بقدر ما هو خيّر، إلى غايته من المجد والعظمة (البيت 80).

إن مجالات الوصل المتعددة هذه هي ذاتها تقريباً التي لاحظنا انشغال الشاعر فرداً فيها (قارن ما ورد بما سبق ذكره خاصة حول المقطعين الأخيرين المتعلقين به في الأبيات 70-72 و73-77). يؤدي ذلك إلى نوع من الإحالة من موقع إلى آخر، هو صيغة من صيغ الوصل والالتحام التي تميز هذه الأبيات.

بيد أن الوصل لا يقتصر على البعد المكاني ـ الزماني المحدود، بل يمضي إلى البعد القانوني ـ التاريخي (في البيتين 81 و82) ليشير إلى تواصل واستمرارية زمانية تتعدى الواقع والحاضر إلى ماض تليد. وركيزة هذا التواصل التاريخي قانون ثابت ورئيس قدوة، تشفعها ركيزة أخرى هي العقل الذي يشير مقابله الهوى في اضطرابه واختلافه إلى التوازن والاستقرار والتواصل الذي يتضمنه إذ يحول دون أوجه قطع متمثلة في التدنيس والإفساد.

هكذا تكون الدعوة إلى القناعة بما وهبه الله للناس (البيت 83) نوعاً من الانتصار للوصل المطلق كما يتجلى في العطاء الإلهي. بذلك يتم وصل ما هو جار على الأرض والواقع بما هو قائم خارجهما، إغراقاً في الوصل ومدّاً له إلى آفاق الغيب. والقناعة بالوصل هنا تشمل ما أتى ذكره وما يليه، أي أنها أيضاً تصل القبل بالبعد، وموقعها الوسطي يدعم دورها المذكور. إن أول ما يرد في ما البعد وفاء لما قبل، أي حفاظ على الوصل والتزام به (البيت 84). فالوفاء الذي تبز فيه العشيرة سواها من الجماعات هو تأمين لصلة الماضي بالحاضر وصوناً للأشياء تصل إلى أصحابها، وللعلاقات تصل بين الناس. وإذا كان الله قد أراد ذلك لها فهذا وصل لوصل، وارتقاء به إلى مستويات مطلقة ومجردة، وفي الوقت نفسه تعزيز وتثبيت له.

لكن المجد الخاص بالعشيرة مقدم هو كذلك كصلة ربانية عظيمة وفريدة بقدر ما هي ثابتة وراسخة (البيت 85)، وهي لا تدعم الوصل المتواتر بين الواقع والغيب، الحسي والمجرد فقط بل تدعم أيضاً الوصل بين أبناء العشيرة نفسها في هذا الانتماء المشترك الذي يتخطى المعطيات الطبيعية للقطع فيهم محيلاً إياها إلى وصل في هذا الإطار الحضاري الرفيع.

في الأبيات الثلاثة الأخيرة (86-88) تعداد لأدوار وصل مختلفة يقوم بها أبناء العشيرة مماثلة لما سبقت ملاحظته بالنسبة للأبيات الثلاثة الأولى. فمبادرة بعض أبناء العشيرة لجبه ما

تتعرض له من مصيبة أو عدوان أو خلاف صورة عن التواصل المتين الذي يؤمن سلامتها ووحدتها واستمرارها المتصل. في حين تشكل أعمال الكرم والجود من قبلهم أواصر تربط مجاوريهم والأرامل بهم، أي تصل أولئك الذين يتهددهم الفقر أو العوز بالانقطاع بهم، أو تعوض عن اللواتي انقطع عنهن أزواجهن بالموت وصلاً بديلاً بالرزق والعطاء. ويأتي تضامنهم أخيراً ضامناً للعشيرة من أن يصيبها تهاون البعض أو انحراف الآخرين. فيكون الوصل بذلك ضماناً لتضامنها الكلي ووحدتها الشاملة، كما يكون ضماناً لها من أن تتعرض لفساد خارجي أو داخلي، أي ضماناً ضد القطع، فيؤدي وصل البعض إلى وصل الكل أو إلى وصل كلي في وحدة العشيرة المتماسكة.

على هذا النحو تظهر العشيرة وكأنها ذات كبرى أو مجموعة ذوات فردية سبق تقديمها. وإذ تتكرر في عملية تقديم العشيرة معظم الصفات التي مرت بصدد تقديم ذات الشاعر تبدو العشيرة وكأنها أنا مضخمة أو أنا متعددة. في ذلك، قبل أي شيء آخر، مظهر بارز من مظاهر الوصل الراقي والمتميز الذي يهيمن على هذا الجزء بشكل خاص. إنما فيه أيضاً هذا التمييز الذي يجدر استخلاصه بين ما هو مضخم وما هو متعدد. فالأول شامل كلي مطلق، والثاني جزئي مسيطر يعطي الكل طابعه دون أن يكون شاملاً أجزاء الكل بدون استثناء. وفي هذا التمييز تدليل على دور خاص يلعبه هذا الأخير في إقامة وحدة الكل وتأمين الوصل واستمراريته. ولما كان التعدد أقرب إلى وضع الشاعر الخاص ففيه استكمال لما بدأه من تعيين لهذا الدور في الوصل، وبالتالي تأكيد إضافي على الوصل المهيمن في خصوصياته ودقائقه.

إذا كان الوصل مهيمناً هنا فإن التعبير عنه يأتي على مستوى راق من التماسك والاتحاد. يبرز ذلك خاصة في هذا التجاوب الذي تؤديه الأبيات الثلاثة الأخيرة (86 - 88) مع تلك الأبيات الثلاثة الأولى (78 - 80) عبر تماثلها في التعبير عن العشيرة وتقديمها خاصة كمجموعة ذوات، في الوقت الذي تفضي هذه الأولى إلى قانون العشيرة التاريخي العام وتتحدر تلك الأخيرة من بيت مجدها الرفيع، أي ارتباطهما كل من ناحية بالوحدة الوسطى التي تقدم العشيرة كذات كبرى مؤكدة الدور التوسطي الوصلي بامتياز للبيت الأوسط فيها (83). إنما يتعدى التشكل التعبيري المتوازن والمتماسك هذه الوحدة الخاصة من الأبيات (78-88) ليكوّن كذلك سمة هذا القسم (الثالث) بأكمله الذي هو قسم الوصل ومجال هيمنته بامتياز كما أسلفنا، باعتباره جزءاً من هذا القسم مكملاً للأول فيه (في الأبيات 55 - 77) وعبر التماثل القائم بين الذات المفردة والذات المتعددة، وإنما أيضاً عبر الدور الذي يؤديه كصوت للجماعة

يضخم ويكبر صوت الذات في استدعاء المرأة الغائبة وإغرائها بالوصل. وإذا كانت الأبيات التي تعبر عن العشيرة كمجموعة ذوات واضحة في تأكيدها لما سبق وذكر حول وضع ذات الشاعر (العظمة، الحق، الفضل، الكرم، الفروسية...) خاصة فيما تنتهي إليه في الأبيات الثلاثة الأخيرة من إشارة إلى حمية ومروءة وتعاون أبناء العشيرة بما تتضمنه من دفع لعدوان خارجي، ومحافظة على السلم الداخلي، ومن إقامة لربيع دائم مستمر تجد فيه حتى الأرامل بغيتها، ومن تضامن يحول دون أي انقطاع كان، تؤكد وتشدد على المستوى الاجتماعي على ما سبق ذكره على المستوى الفردي، فإن تلك الأبيات التي تتناول العشيرة كذات كبيرة تمنح هذه التأكيدات أبعاداً جديدة تخرج بها من المستوى الواقعي إلى التاريخي والغيبي حيث تتقدم إغراءات المرأة بالوصل أكثر من موحية، حيث أن الخط التناسلي هو الذي يشكل أساس البعد التاريخي، وأن الله يحبي هذه العشيرة بوصل فائق يتمثل في النص بيتاً وطيداً يلم شمل العشيرة من أقصاها إلى أقصاها. على هذا المستوى لا يأتي صوت العشيرة ليضاعف من قوة صوت الذات وحسب، بل ليعطيه أيضاً مغزى ولهجة جديدين هما مغزى ولهجة المفارق والقدسي. بذلك يكتمل النداء، دعوة المرأة للوصل، باكتمال نص القصيدة نفسه على أعلى ما يكون من درجات التلاؤم والالتحام والتكامل.

ثالثاً: تناسق المستويات البنيوية وانسجامها:

إذا كانت القيمة الجمالية لنص شعري تتحدد أساساً في درجة التناسق التي يبلغها في كل مستوى من مستويات تكوينه المختلفة، الدلالية والايقاعية والنحوية واللغوية والأسلوبية... وفي مدى التكافؤ أو التعادل الحاصل من تفاعلها فيما بينها والمؤلف للنسيج الكلي للنص، فإن النظر في وضع كل من هذه المستويات من حيث تركيب وحدته العامة والعلاقة التي تنتظم هذا التركيب في علاقته بغيره من المستويات يعتبر نهجاً ضرورياً من أجل تحديد أصول هذه القيمة الجمالية التي تعطيها الدراسة النصية عناية خاصة؛ كما أن درساً منهجياً كهذا هو الذي يجبو البحث الدلالي، في عمليات التفسير والتأويل المختلفة التي يلجأ إليها لتعيين الأبعاد الذاتية والاجتماعية للنص، بأسس ارتكاز لذلك ثابتة ومتينة. ضمن هذا المنظور تتضح أهمية الرؤية البنيوية، أو المنهج البنيوي في مقاربة النصوص وتحليلها. ذلك أن البنيوية وحدها كمنهج تتيح تعيين التناسق المنشود في كل مستوى، وتسمح بالتالي بتحديد مدى التآلف والتناغم بين مختلف المستويات. إذ أن الباحث لا يقع خارج بنية النص إلا على المتفرق والمبعثر والمشتت من ومضات فكر أو لمعات صور وما شابه... ولا يتوصل في أفضل الحالات إلا إلى تفكك أرقى عندما يتمكن من القبض على بعض مدارات النص أو محاوره

وما شابه. . . ويبقى إجمالاً قاصراً عن التعرف على العلاقات الأساسية التي تحكم النص في وحدته الكلية، والتي تهب وحداته الكبرى كما الصغرى مدلولاتها الفعلية والمناسبة.

على أساس هذه الملاحظة وعملاً بمقتضاها نمضي إلى درس البنى الإيقاعية والنحوية والأسلوبية تباعاً مقتصرين عليها في محاولتنا التعرف فيها إلى تركيبها الخاص من ناحية، وإلى مدى تلاؤمها مع البنية الدلالية ـ وبالتالي فيما بينها ـ في تشكلها النظمي الذي بيناه آنفاً.

1 ـ البنية الإيقاعية:

نقتصر في هذه البنية على البعد العروضي من وزن وقافية كما أرسيت قواعده إجمالاً في بحور الشعر المعروفة. وأول ما يسترعي انتباهنا في هذا الإطار البساطة الكبيرة التي يقوم عليها هذا الإيقاع. فهو يعتمد وحدة عروضية بسيطة (تفعيلة: مُتَفاعلن) واحدة لا تعرف إلا نمطاً واحداً من التبدل أو التغير (الزحاف: مُتْفاعلن). لكن هذه البساطة لا تلبث أن تتكشف عن وحدات مركبة على جانب مهم من التعقيد. هذه الوحدات المركبة (أوزان الأبيات) هي الوحدات الأساسية التي تؤلف في تكرارها (ست مرات في البيت الواحد) مع القافية المعتمدة الإيقاع النظمي العام للقصيدة. فعلى تفاعل من هاتين الوحدتين البسيطتين (التفعيلة وزحافها) تنتظم وحدة مركبة (وزن عروضي) تؤدي في تنوعها المحدود، الذي يقيم بين الأبيات المختلفة علاقات من التقارب والتماثل والتطابق، مع القافية الواحدة وحدة النص الإيقاعية هنا.

ـ لو تتبعنا هذه الوحدات المركبة (أوزان الأبيات) في محاولة أولى لفرز المتطابق إيقاعياً منها عن سواه، باعتبار أن هذا التمييز الأولي هو المعيار الأساسي في بحث التشكل البنيوي لهذا المستوى الإيقاعي، فسنجد أنها تشتمل على واحد وأربعين تشكلاً عروضياً متميزاً، وهو عدد مهم في نص واحد. إنما يمكننا أن نميز فيه نوعين كبيرين: المتفرد منها حيث لا يتكرر الإيقاع العروضي إطلاقاً في النص فيأتي مرة واحدة فقط، والمتعدد أو المتكرر حيث يرد الإيقاع العروضي أكثر من مرة واحدة في النص بناء للتطابق الحاصل بين تشكلات الوحدات الإيقاعية للأبيات. مما يسمح بملاحظة أن الأبيات المتفردة تبلغ ثلاثة وعشرين بيتاً، أي أنها تشمل ربع النص الكامل للقصيدة[36] مقابل غلبة عدد الأبيات المتعددة أو المتكررة الإيقاع العروضي التي تشغل القسم الباقي من القصيدة (ثلاثة أرباعها) بنسبة ثلاثة أضعاف النوع

---

(36) الأبيات المتفردة هي: 5 و7 و9 و12 و18 و19؛ و27 و28 و29 و32 و36 و40 و42 و45 و47؛ و56 و57 و60 و64 و74 و75 و76 و85 من قصيدة تضم 88 بيتاً.

المتفرد. ولما كان التفرد تعبيراً عن انقطاع، عكس التعدد المعبر في تطابقاته عن اتصال، فإننا نلمح تفاعل المعطى البنيوي الدلالي العام للنص في انتصاره للوصل على الفصل قائماً هنا في البنية الإيقاعية العامة حيث لا يتمثل في وزن يغلب فيه المتحد على المنفرد فقط، وإنما يتمثل كذلك في القافية التي تحمل في تكوينها ذاته طابع الوصل المذكور. فهي تحتوي إلى جانب حرف الروي (الميم) على حرف الوصل (الهاء) وما يردفه من حرف خروج (الألف اللاحقة عليه). فإلى جانب حرف الوصل المحدد هذا القائم فيها، هناك هذا الوصل البنيوي الذي يُشير إليه إشباعها وامتدادها بما قبلها وإلى ما بعدها، والذي يسري في أبيات النص جميعاً مؤكداً الطابع التام للوصل الغالب على النص. يضاف إلى ما سبق أن توزيع الأبيات المتفردة في صيغها المتعددة يبين عن وضع جدير بالاهتمام. ففي هذه الأبيات نجد جميع حالات الزحاف العددية التي يشتمل عليها النص والتي يبلغ عددها الخمسة، بعدد الزحافات التي يحتويها كل بيت. لكن توزيعها في أقسام التشكل البنيوي للنص ينم عن خصوصية تعكس خصوصية التوزيع المذكور. فالقسم الأول يتفرد باحتوائه على الحالة الأولى بينها ـ الزحاف الواحد (في البيتين 9 و18) ـ ويتفرد القسم الثالث باحتوائه على الحالة الخامسة ـ الزحافات الخمسة (في البيت 57) ـ في حين تشترك الأقسام الثلاثة في احتوائها على الحالات الثلاث الأخرى ـ الزحافين (في الأبيات 12؛ و27 و28 و29 و36؛ و60 و64) والثلاثة (في الأبيات 5 و7؛ و32 و42 و45 و47؛ و74 و75 و85) والأربعة زحافات (في الأبيات 19؛ و40؛ و56 و76) ـ مما يتلاءم مع أوضاع الأقسام المذكورة حيث يقف كل من الأول والثالث على طرفي تعارض، ويشغل بينهما الثاني دور الوسيط.

إلا أن ما هو أجدر بالاهتمام من ذلك هو النظر في تلك الأبيات المتكررة أو المتطابقة والتي يُبدي تفحصها الشامل وجود حالات خمس من التطابق متعددة الصيغ، بناء لعدد الزحافات القائمة فيها، والتي تبدأ بالتدريج من الأولى حيث لا يوجد أي زحاف إلى الخامسة حيث يوجد أربعة زحافات. وفي حين تشترك أقسام التوزيع البنيوي الثلاثة للنص في بعض الحالات فإنها تتميز عن بعضها في الصيغ المعتمدة فيها بشكل يتلاءم مع هذا التوزيع ويؤكده.

إذ أخذنا بعين الاعتبار اشتراك الأقسام الثلاثة في الحالة الثانية ـ الزحاف الواحد[37] ـ

---

(37) في الحالة الثانية ـ الزحاف الواحد تشترك الأقسام الثلاثة في مجموعة الأبيات التالية: 10 و11 و15، و30 و53، و68 و88. أما في بقية صيغ التطابق التي تتضمنها فيشترك فيها القسم الأول والثاني (في البيتين 2 و52) والقسم الأول والثالث (في الأبيات 8 و14، و77 و86) حيث يبرز موقع متميز فيها للقسم الأول يتجاوب مع سمة التفرد التي أشرنا إليها أعلاه.

وفي الحالة الثالثة ـ الزحافين الإثنين[38] ـ فإن الحالات الثلاثة الباقية (الأولى والرابعة والخامسة) تبدي عن أوضاع خاصة في تآلفها أكثر تمييزاً ودلالة. إذ تغيب الحالة الأولى (انعدام الزحافات) عن القسم الثالث مقتصرة بالمقابل على القسمين الأول والثاني على غلبة واضحة للأول بينهما[39]، ويشترك القسم الثاني في الحالة الرابعة ـ الزحافات الثلاثة ـ مع القسم الأول من جهة والقسم الثالث من جهة ثانية مع رجحان بارز لهذه الأخيرة[40]، بينما يقوم تطابقان في الحالة الخامسة أحدهما يجتمع فيه القسمان الأول والثاني والآخر يقتصر على القسم الثالث مضفياً على هذا الأخير وضعاً متميزاً إزاء السابقين[41]. مما يسمح لنا بقراءة أولية إجمالية تجد في أوضاع الحالات الثلاث هذه تماثلاً مع أوضاع التشكل البنيوي الدلالي الذي تم استخراجه آنفاً. ففي الأولى يغلب الأول نسبياً بما يتناسب مع الطرح الأولي للقصيدة انطلاقاً من القطع المعلن منذ البيت الأول والسائد في القسم الأول؛ وفي الحالة الرابعة يؤدي القسم الثاني دوراً توسطياً مع جنوح واضح نحو القسم الثالث بما يتفق مع وضعه الدلالي بما هو قطع للقطع، أي قطع مع الأول وتماثل مع الثالث، وهو ما يفسر توزع وتوازن الصيغ القائمة في المجموع؛ وفي الحالة الخامسة انتقال لهذا التوازن إلى وضع جديد يرجح القسم الثالث في نهايته كقسم يهيمن الوصل عليه. وإذا كانت الحالة الثانية تشكل نوعاً

(38) في الحالة الثالثة ـ الزحافين الاثنين تشترك الأقسام الثلاثة في الأبيات التالية: 4 و6، و22 و24 و38 و48، و62 و87. أما في بقية صيغ التطابق فيشترك القسم الثالث والأول (في البيتين 16 و61) والثالث والثاني (في الأبيات: 20 و44، و83؛ وفي 21 و25 و37 و41، و58 و59 و67 و69؛ وفي 23 و43، و63) مما يعطي موقعاً متميزاً للثالث هنا مماثلاً للأول في الحالة السابقة. بيد أن هناك صيغتين أخريين أيضاً في الحالة الثالثة تتيحان للقسم الثالث تجاوز وضع التماثل المذكور. الأولى منهما متمثلة في تطابق يقتصر على القسم الثاني فقط (في البيتين 50 و51)، والثانية في تطابق يقتصر على القسم الثالث فقط (في البيتين 73 و79). مما يجعل علاقة القسم الثالث بالثاني أوطد وأقوى من ناحية، وبالتالي تجعل من موقع الثالث في هذه الحالة موقعاً أشد خصوصية من موقع الأول في الحالة الثانية، حيث أنه يقيم علاقة تطابق على صيغتين مع الأول، ويتجاوز في علاقته مع الثاني هاتين الصيغتين إلى صيغة ثالثة من التماثل، موحياً عبر ذلك بالموقع البنيوي الدلالي الذي يحتله في النص في علاقته بالقسمين الآخرين من ناحية ثانية.

(39) يقتصر التطابق في الحالة الأولى ـ انعدام الزحافات على صيغة واحدة تشتمل على الأبيات الثلاثة التالية: 1 و3، و31 (الأولان قائمان في القسم الأول والأخير في الثاني).

(40) في الحالة الرابعة ـ الثلاثة زحافات يشترك القسم الثاني مع القسم الأول في البيتين 17 و35، بينما يشترك مع القسم الثالث في الأبيات التالية: 26 و46، و72؛ وفي 34، و55؛ وفي 33، و70 و84؛ وفي 49 و54، و66 و71 و78 و80 و82. حيث لا يتفوق الارتباط الأخير بالثالث على الأول وحسب، وإنما أيضاً يتفوق عدد الأبيات المنتمية إلى القسم الثالث هنا على ما عداها.

(41) في الحالة الخامسة ـ الأربعة زحافات يشترك القسمان الأول والثاني في بيتين متطابقين هما 13 و39، مقابل تطابق بيتين قائمين في القسم الثالث مقتصرين عليه هما 65 و81.

من الاستمرار للحالة الأولى وإن اختلفت عنها، فإن الثالثة توطد وتقوي وضع الخامسة خاصة في هذا التمييز الذي يتمتع به التطابق القائم داخل القسم الواحد والمقتصر عليه، باعتبار هذا التطابق في محدوديته من العناصر الإيقاعية الخاصة والمتميزة الدلالة، بحيث تتيح صيغة الثلاث الواردة فيها وفي النص بأكمله تأكيد الوجهة العامة للتوزيع الدلالي، باعتبار افتقاد القسم الأول لأي تطابق من هذا النوع، واشتراك الثاني والثالث في الحالة الثالثة[42] وتفرد الثالث في الحالة الخامسة[43]. مما يبين عن تدرج من الغياب إلى الحضور يتفق والتدرج الدلالي للنص في صيغة قد لا تكون الجدلية غريبة عنها في هذا الانتقال من الموضوعة (القطع) إلى نقيضها (قطع القطع) فالاستنتاج المتخطي لهما (الوصل).

ـ إلا أن هذا التلاؤم الإيقاعي في تناسبه مع التوزيع البنيوي الدلالي لا يقتصر على هذا التوزيع الأولي لحالاته وصيغه المختلفة، وإنما يتأكد أيضاً في ذلك التوزيع الداخلي الخاص بكل قسم من الأقسام الثلاثة للنص حيث تتشكل بناء للأبيات المتطابقة بشكل خاص والمتماثلة، وحدات إيقاعية تتلاءم إلى حد بعيد مع وحدات المعنى التي ينتظم التشكل الدلالي فيها. هكذا نلحظ في القسم الأول الغلبة الواضحة لأبيات الزحاف الواحد[44]، وهي غلبة تتفق كذلك مع توزيع الأبيات المتفردة من ناحية وتوزيع الأبيات المتطابقة من ناحية ثانية الموضحين أعلاه ليتكرس على هذا النحو تمييز هذا القسم كوحدة إيقاعية دلالية كبرى مستقلة عن القسمين الآخرين. داخل هذه الوحدة تتبين وحدتين إيقاعيتين صغيرتين أو جزءين بناء لما تؤلفه الأبيات المتطابقة فيها من وحدات إيقاعية أصغر أو مقاطع إيقاعية، وذلك عن طريق التوازن الإيقاعي الذي ينشئه تواردها فيها، يمكن تمييزها على النحو التالي: المقطع الأول من الأبيات الثلاثة الأولى التي يحدّها متطابقان (البيتان 1 و3)، الثاني من الأبيات الأربعة اللاحقة بناء للبيتين المتعاقبين غير المتجاورين فيها (البيتين 4 و6)، الثالث من الأبيات الأربعة التي تليها بناء للبيتين المتعاقبين المتجاورين (البيتين 10 و11)، بينما يغيب التطابق في الأبيات الثمانية اللاحقة ليتميز بذلك جزءان إيقاعيان داخل القسم الأول: يمتد الأول من البيت الأول حتى البيت الحادي عشر، والثاني من البيت الثاني عشر حتى البيت التاسع عشر. وهذا التوزيع هو الذي سبق ولاحظناه في التشكل الدلالي.

بيد أن الجزء الثاني لا يعدم بدوره علامات فارقة فيه تميز الأبيات الأربعة الأولى عن

---

(42) في البيتين 65 و81.

(44) هناك في الأبيات التسعة عشر التي تؤلف القسم الأول ثمانية أبيات من زحاف واحد من مجموع لهذا النوع في النص عدده 15، والأبيات الثمانية هي: 2 و8 و9 و10 و11 و14 و15 و18.

الأربعة الأخيرة في مقطعين متعاقبين، وذلك بناء لما ينشئه البيتان الرابع عشر والخامس عشر في المقطع الأول من توازن خاص بناء لتطابقهما مع بيتين سابقين في الجزء الأول (البيتين 8 و 10تباعاً)[45] ليبدي التوزيع الإيقاعي على هذا النحو تناسباً قوياً مع التوزيع الدلالي في وحداته الصغرى إلى جانب الكبرى. بالإضافة إلى الجزءين الكبيرين نلاحظ أن الإيقاع يتميز في كل منها بتميز المعنى، فالمقطع الأول يتفق مع الحديث عن الديار الإنسانية الخربة، والثاني مع الخصب الحيواني والنباتي، والثالث مع أحوال الطلل مجدداً وإنما في علاقته بالشاعر والرحيل. وإيقاع الثالث متميز عن سواه في القسم بأكمله أولاً لأن المتطابقين اللذين يؤلفانه يأتيان متتابعين متجاورين خلافاً للزوجين السابقين المتفرقين، ولأنه ثانياً يتجاوب إيقاعياً مع ما يليه عبر وحدتين إحداهما زوج المتطابقين القائمين فيه؛ وهو الذي يرسي إيقاع الرابع (الأول في الجزء الثاني) كما يرسي الرحيل معنى الأبيات التي يتضمنها هذا الأخير. وهذا يعطي للوحدة المعلنة في البيت العاشر بعداً خاصاً ومتميزاً، فهو الذي يأتي في مقطع وسط (ثالث) بين المقاطع الخمسة المكونة للقسم الأول يقع تحديداً في منتصف مجموع الأبيات المؤلفة لهذا القسم (العاشر بين 19 بيتاً) فيبدو عبر التوزيع البنيوي للإيقاع هنا لولباً تنتظم إيقاعات القسم حوله متفقاً في ذلك مع دوره اللولبي في المعطى البنيوي الدلالي. ويأتي تطابقه مع البيت الذي يليه (11) ليوضح على المستوى الإيقاعي ما سبقت ملاحظته على المستوى الدلالي من انعطاف التعبير عنده من الوصل الذي يحاوله الشاعر إلى القطع الذي يجابه به والذي يعلن البيت اللاحق عليه توجه التعبير نحو هذا القطع بالذات ليهيمن على الأبيات اللاحقة بشكل ساحق. وإذ يأتي المقطع الخامس والأخير مكوناً من متبعثر ومتفرق لا يقوم فيه ولا يجمعه بقبله أي تطابق، فإنه يتفق كذلك مع هذا التبدد الذي أصاب وضع المرأة في رحيلها. كأن هناك توافقاً بين المعطى المكاني في البنية الدلالية والمعطى التوازني في البنية الإيقاعية حيث أن التوازن النسبي القائم في تنوعه في الجزء الأول يتفق مع ثبات المكان، بينما يغيب هذا التوازن مع غياب هذا الثبات. وإذا كان لهذا الجزء صلة بما قبله فبقدر ما يتعلق التعبير في الجزء الثاني بهذا المكان الثابت (المقطع الرابع)، وما أن يتم الإنقطاع عنه حتى يتم الإنقطاع في الإيقاع كذلك (المقطع الخامس). لا يسعنا أخيراً إلا أن نلاحظ أن علاقته بما بعده تؤكد هذا الانقطاع والتبدد، إذ أن البيتين الأولين فيه فقط (16 و17) يقيمان صلة محدودة عبر التطابق بما يليهما (بالبيتين 61 و35 تباعاً) بينما يتفرد البيتان الأخيران (18 و19)

---

(45) في الحقيقة يتطابق البيت الخامس عشر مع العاشر والحادي عشر المتطابقين في الجزء الأول، مما يجعل الصلة بها أقوى من صلة البيت الرابع عشر مع الثامن، وينعكس ذلك في مجيء تشكيل المقطع الإيقاعي هذا في الجزء الثاني على النمط نفسه للمقطع الثالث في الجزء الأول.

منقطعين عما يليهما كأنهما تعبير إيقاعي عن القطيعة الدلالية التي يقيمها النص بين القسم الأول والقسمين الثاني والثالث. وكما رأينا على المستوى الدلالي كيف أن محاولات الوصل في القسم الأول تفشل ويسود الفصل، فإن الوحدات الإيقاعية فيه تبين عن غلبة الفصل على الوصل، حيث أن الأبيات المتطابقة أقل من تلك المنفردة فيه[46]، ويؤول الإيقاع فيه من الوصل (في التطابق كما يبديه الجزء الأول) إلى القطع (في التفرد كما يبديه الجزء الثاني).

- في القسم الثاني تتتابع الأبيات الأولى متماثلة في عدد زحافاتها بشكل لافت للنظر[47]. وهذا النوع من الزحافات بالتحديد (المزدوج أو الثنائي) هو الغالب على هذا القسم إذ يشمل حوالي نصف عدد أبياته، وإنما أيضاً هو الغالب على النص، ويضم القسم الثاني نصف عدد أبياته الإجمالية[48]. نجد في ذلك تأكيداً لما لاحظناه آنفاً بالنسبة لتوزيع المتفرد والمتطابق، وبالنسبة للتوزيع البنيوي الدلالي للنص، من دور توسطي يؤديه هذا القسم، معبراً عن هذا الدور في الموقع الوسطي الإنتقالي الذي يحتله في التشكل النظمي لبنية النص كما في التشكل الإيقاعي لأكبر الوحدات الإيقاعية المتميزة فيه.

كما في القسم الأول تكون الأبيات المتطابقة في القسم الثاني وحدات إيقاعية من مقاطع وأجزاء ليست منقطعة الصلة بانتظام المعنى وتركيبه فيه. على هذا الصعيد تتميز صيغتا التطابق القائمتان في البيتين الحادي والعشرين والثاني والعشرين على ما عداهما، إذ ترد كل منهما أربع مرات[49] مقابل مرتين لكل من صيغ التطابق الأخرى[50]. بناء عليه وعلى ما يستدعيه توارد الأبيات المتماثلة في عدد الزحافات هنا من خصوصية يمكننا تمييز وحدتين إيقاعيتين كبيرتين تبدأ الأولى من البيت العشرين وتنتهي عند البيت الخامس والثلاثين، في حين تغطي الثانية الأبيات اللاحقة (من البيت 36 حتى 54). وإذا كان التطابق الظاهر في

---

(46) باعتبار أن الأولى تقتصر على 9 أبيات (1 و3 و4 و6 و8 و10 و11 و14 و15) بينما تشغل الأخيرة الأبيات العشرة الباقية (2 و5 و7 و9 و12 و13 و16 و17 و18 و19).

(47) وهي الأبيات الستة الأولى (20-25).

(48) تعد الأبيات ذات الزحافين في القسم الثاني 18 بيتاً وهي: 20 و21 و22 و23 و24 و25 و27 و28 و29 و36 و37 و38 و41 و43 و44 و48 و50 و51. وهي تشمل نصف عدد أبيات القسم الثاني الخمسة والثلاثين (من 20 إلى 54) لكنها أيضاً تضم نصف عدد الأبيات ذات الزحافين الواردة في النص والبالغة بدورها 35 بيتاً (أربعة منها في القسم الأول و13 في القسم الثالث).

(49) فهناك تطابق بين الأبيات 21 و25 و37 و41 من ناحية، وبين الأبيات 22 و24 و38 و48 من ناحية ثانية.

(50) المقصود بذلك تطابق الأبيات 20 و44، و23 و43، و26 و46 و49 و54، و50 و51.

هاتين الوحدتين يشير إلى نوع من التماثل الإيقاعي بينهما خاصة في المطلع، فإنهما لا تعدمان مظاهر اختلاف خاصة في التشكل الإيقاعي الذي تعرفه كل منهما، بما يتناسب إلى حد كبير مع التماثل والاختلاف الدلاليين اللذين يسمانهما.

تتوزع الوحدة الايقاعية الكبرى الأولى إلى وحدتين أو مقطعين إيقاعيين: الأول يحكمه التطابق في تتابع العدد المتماثل من الزحافات (من البيت 20 إلى 25)، بينما يحكم الثاني الاختلاف بين الصيغ الإيقاعية للأبيات (من البيت 26 إلى 35). تقيم أبيات المقطع الأول المتطابقة (21 و25 و22 و24) نوعاً من التوازن فيه له خصوصيته المميزة غير المنقطعة عن خصوصية الدلالة والتعبير، حيث أن ورودها في هذا الشكل التضميني (تضمن تطابق لآخر) يتجانس مع تضمين الوصل في قطع القطع دلالياً، ومع التضمين الذي يحكم قافية الأبيات ومع الاستدراك المعتمد فيها. وإذا كان الاختلاف سائداً في المقطع الثاني فإنه يعرف بعض الانتظام الذي يقيمه التطابق والتفرد بين أبياته العشرة وسواها من الأبيات خارجه. فالبيتان اللذان في وسطها (30 و31) يعرف كل منهما مطابقاً له ورد في القسم الأول حيث عد بين متطابقاته[51]. وفي حين ينتهي هذا المقطع عند بيت (هو البيت 35) يجد مطابقاً له في القسم الأول (البيت 17)، فإن البيت الأول فيه (26) لن يعرف مطابقاً له إلا لاحقاً في الوحدة الايقاعية الكبرى الثانية من القسم الثاني (البيت 46). لكن هذا البيت (26) متبوع بثلاثة أبيات متماثلة في عدد زحافاتها (مزدوجة) مختلفة الصيغ الإيقاعية جميعها متفردة لا مطابق لإي منها في هذا القسم (ولا في النص بأكمله). في حين يسبق البيت الأخير (35) ثلاثة أبيات في عدد زحافاتها (ثلاثية) مختلفة الصيغ الايقاعية جميعها متفردة لا مطابق لأي منها في هذا القسم، وإن عرف اثنان منها علاقة تطابق مع القسم الثالث (33 مع 70 و84 و34 مع 55) بحيث لا يحتفظ بالتفرد منها في النص إلا بيت واحد (32). لا يخفف هذا الانتظام البسيط من ضعف التوازن الإيقاعي الذي يسود هذا المقطع والذي يعود بشكل خاص لغياب أي تطابق عروضي بين أبياته يتيح تأمين ركائز قوية لتشكيل توازن إيقاعي متين. قد يكون هذا الوضع على صلة بالمنحى القصصي الذي تتجه إليه أبيات المقطع، وبالاضطراب الذي يسود الوضع الذي تلاحقه وبالقلق الذي يسم التحرك الذي تتابعه.

أما الوحدة الايقاعية الكبرى الثانية فتبدأ كما أشرنا بمجموعة من الأبيات المتماثلة في عدد زحافاتها شبيهة في ذلك بحالة الوحدة الكبرى السابقة وإن لم تعرف شأوها؛ وهي تقيم في الوقت نفسه تطابقاً مزدوجاً معها، حيث أن تعاقب صيغتي الإيقاع في البيتين الحادي

(51) يتطابق البيت 30 مع الأبيات 10 و11 و15، والبيت 31 مع البيتين 1 و3.

والعشرين والثاني والعشرين في الأولى هو نفسه الذي يتكرر في البيتين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين من الثانية. لما كانت هاتان الصيغتان هما اللتان شكلتا ركيزة التوازن الإيقاعي في الوحدة الأولى، وهما يؤديان دوراً مماثلاً في الثانية، فإن ذلك يعبر عن تلاحم قوي بين الوحدتين يطبع القسم بأكمله بركائز متينة من التوازن الإيقاعي العام يدعمه ويقويه ورود متطابقات أخرى بين الوحدتين (بين الأبيات 20 و 44 و 23 و 43 و 26 و 46) ليغطي ويتجاوز ما يتضمنه في داخله من اضطراب أو بعثرة. في هذا التلاحم والتوازن الإيقاعي العام صورة عن الوحدة الدلالية العامة التي ترسي في القسم الثاني ترابطاً وثيقاً يستوعب الانتشار الذي تمضي فيه ملاحقة المعنى ومتابعة تفاصيله. ويأتي التوزيع الإيقاعي الخاص الذي تعرفه هذه الوحدة الكبرى (الثانية) ليبين عن توازن فيها تحكمه المتطابقات من أبياتها خاصة، وإن لم تغب عنه متطابقات بين هذه الأبيات وغيرها، يمكن أن نحدده في ثلاث وحدات أو ثلاثة مقاطع متتالية. يعين التطابق القائم بين البيتين السابع والثلاثين والواحد والأربعين المقطع الأول منها في ذلك التوازن المحدود الذي يتيح تماسكه ورود بيت سابق وبيتين لاحقين على كل منهما بحيث يشمل المقطع الأبيات الثمانية من السادس والثلاثين إلى الثالث والأربعين، وتنتهي كل مجموعة تتألف حول هذين المتطابقين إلى بيت يتطابق مع بيت سابق عليه (الأول 39 مع البيت 13 في القسم الأول، والثاني 43 مع البيت 23 في القسم الثاني). أما حدود المقطع الثاني فيعينها ورود التطابق الثاني في هذه الوحدة بين البيتين الثامن والثلاثين والثامن والأربعين، بحيث يشتمل على الأبيات الخمسة من الرابع والأربعين حتى الثامن والأربعين التي تجد ركائز توازنها في الأبيات المتطابقة مع أخرى قائمة في الوحدة السابقة (كما هو الحال بين الأبيات 44 و 20 و 46 و 26 و 48 و 24 و 22 بالإضافة إلى 38) وهي أبيات تحيط بمتفردين في النص بأكمله ذوي عدد متماثل من الزحافات (ثلاثة) وهما البيتان الخامس والأربعون والسابع والأربعون ويقوم هذا التوازن البسيط في إحالاته التطابقية بالتخفيف من حدة الاختلاف الماثل في هذا المقطع.

يبقى مقطع ثالث يعين حدوده تطابق البيتين التاسع والأربعين والرابع والخمسين، كما يساهم هذا التطابق مع ذاك الآخر القائم بين البيتين الخمسين والواحد والخمسين في تعيين تشكله وتوازنه الداخلي، حيث يقابل هذان المتطابقان (50 و 51) البيتين اللاحقين عليهما (52 و 53) اللذين لا يتمتعان بتماثل في عدد الزحافات (واحد) وحسب، وإنما أيضاً يجد كل منهما مطابقاً له في ما قبله على تمايز، بحيث أن الأول بينهما (52) يقتصر على التطابق مع البيت الثاني (في القسم الأول) بينما يتجاوب الثاني (53) في تطابقه مع الأبيات الثلاثين (في القسم الثاني) والخامس عشر والحادي عشر والعاشر (في القسم الأول) بما يتفق مع خصوصية دلالة

كل منها. كما أن الانتظام المتقدم والتوازن القوي الذي يعرفه المقطع الثالث يتفق مع اكتمال المعنى الدلالي فيه، ويتجاوب مع ذاك الذي عرفه مطلع القسم الثاني، ليتجسد في هذا التجاوب تجاوز ضعف التوازن الذي عرفه المقطع الثاني في الوحدة الأولى، والمقطع الثاني في الوحدة الثانية في هذا القسم. وهو يشير إلى وجهة إيقاعية جديدة عبر تلك الصيغة التي ينتهي إليها (في البيت 54) لن يلبث القسم الثالث أن يعتمدها أكثر من أي صيغة أخرى، كأنه بذلك يدل إيقاعياً على ما يفضي إليه القسم الثاني دلالياً، مؤدياً دوراً رئيساً في الترابط الداخلي والخارجي على قدر كبير من التناغم والتجانس. من السهل ملاحظة اتفاق هذا التوزيع الإيقاعي مع التوزيع الدلالي للأبيات في هذا القسم الثاني. فإلى جانب التمييز الذي تجريه الوحدتان الكبيرتان فيه، والذي يتفق مع استطالة التعبير في حكايتين يتقصى في كل منها وضعاً خاصاً بحيوان يمكنه أن يؤدي على هذا النحو وضع الناقة الخاصة بالشاعر، تأتي مقاطع هاتين الوحدتين لتأتلف مع خصوصيات التعبير في كل منها وفي القسم بأكمله.

ـ في القسم الثالث يلفت الانتباه أولاً مجموعة الأبيات المتماثلة في عدد زحافاتها (المزدوجة) والمتعاقبة والتي تتجاوز في عددها المجموعة التي لاحظناها في القسم الثاني (سبعة أبيات مقابل ستة بداية)، وهي تؤدي في متطابقاتها دوراً أساسياً في تحديد وحدة إيقاعية كبيرة نسبياً تؤلف المقطع الأول في هذا القسم وتمتد من البيت الخامس والخمسين إلى البيت التاسع والستين. فالتطابق القائم بين الأبيات الثامن والخمسين والتاسع والخمسين والسابع والستين والتاسع والستين يقيم ركائز توازنه ويعين الحد الذي ينتهي عنده معاً، كما أنه يتيح تمييز مجموعتين مترابطتين داخله يحدد البيتان المتطابقان الأولان (58 و 59) الأولى منهما، إذ يقومان وسط أبيات ثمانية تتقدمها فيها أبيات ثلاثة مختلفة في عدد زحافاتها بينها بيتان متفردان في النص (56 و 57) أحدهما (57) متفرد على الإطلاق في حالته وصيغته (وحده من خمسة زحافات) إلى جانب بيت واحد له مطابق سابق عليه في القسم الثاني (البيت 34)؛ ويليهما أبيات ثلاثة متماثلة في عدد زحافاتها أولها (60) متفرد في النص والآخران (61 و 62) لهما أبيات متطابقة وأحدهما يتميز بأنه يأتي في الصيغة الأكثر تواتراً[52]. بينما يحدد المتطابقان الأخيران (67 و 69) المجموعة الثانية من هذا المقطع، ذلك أنهما يشكلان مع البيت المتضمن فيها (68) المتطابق مع أبيات سابقة في القسمين الأول والثاني (مع الأبيات 10 و 11 و 15 ومع 30 و53 تباعاً) أبياتاً ثلاثة مقابلة للأبيات الثلاثة الأولى فيها (63 - 65) التي يتفرد فيها البيت الأوسط (64)

---

(52) وهي تتكرر 8 مرات في الأبيات: 4 و 6 و 22 و 24 و 38 و 48 و 62 و 87، متفوقة في ذلك على جميع الصيغ الأخرى ما عدا تلك التي ترد بنسبة مساوية لها في الأبيات: 21 و 25 و 37 و 41 و 58 و 59 و 67 و 69.

في النص بينما يتطابق الأول (63) مع ما قبله (23 و 43) والثالث (65) مع ما بعده (81) يتوسطها جميعاً البيت 66 وهو المتطابق مع ما انتهى إليه القسم الثاني (54). إلا أن هذا البيت نفسه (66)مطابق لبيت لاحق عليه (71) يأتي وسط مجموعة جديدة من الأبيات ميزتها التماثل في عدد الزحافات (70 - 72). كأنهما معاً تؤكدان على هذا النحو صلة هذا القسم بما انتهى السابق عليه (الثاني) إلى اعتماده (في تطابق البيتين 49 و 54). وفي حين شكلت المجموعة الثانية من المقطع الأول هنا وحدة إيقاعية مع سابقتها أساسها التطابق، تشكل المجموعة الأخيرة المشار إليها (70 - 72) مع الأبيات اللاحقة عليها (حتى البيت 77) وحدة جديدة أو مقطعاً إيقاعياً سمته الاختلاف القائم بين الصيغ العروضية للأبيات جميعها (70 - 77) يذكر هذا الوضع بما انتهى إليه المقطع الأخير من القسم الأول (16 - 19) في حينه، كأنه يشكل استجابة ايقاعية مفارقة تتلاءم مع المضمون الدلالي المفارق فيه لما جاء في القسم الأول، بقدر ما يشكل رداً عليه ودعوة للمرأة المعنية فيه للاستجابة لاغرائه. وكما عرف مقطع القسم الأول المذكور أبياتاً متطابقة لاحقاً ليشير ذلك إلى وجهة اندراج الإيقاع والمعنى، فإن هذا المقطع الثاني من القسم الثالث يعرف بدوره أبياتاً متطابقة معه في ما قبله وفي ما بعده، ليشير ذلك أيضاً إلى اتجاه في الإيقاع والمعنى يختلف عن سابقه ويجعل تطابق بعض الأبيات وتفرد الأخرى لهذا المقطع انتظاماً أولياً قوامه تطابق الأبيات المتماثلة مع أبيات سابقة عليها. فبالإضافة إلى البيت الواحد والسبعين الذي تناولناه، يتطابق البيت السبعون مع الثالث والثلاثين والثاني والسبعين، ومع السادس والعشرين والثاني والأربعين؛ لكنه يتطابق كذلك مع الرابع والثمانين ليعين في مطلع هذا المقطع تواصل الإيقاع وتناميه بما يتناسب ووضعه الدلالي. وفي حين لا يعرف البيت الثالث والسبعون غير التطابق مع التاسع والسبعين في الجزء الذي يلي، فإن الأبيات الثلاثة اللاحقة عليه تأتي متفردة في النص على الإطلاق، ليعود البيت الأخير فيعلن في تطابقه مع ما قبله (البيتين 8 و 14) وما بعده (86) ما سبق للبيت للأول أن أشار إليه وما تكرس من خلال البيت الثالث والسبعين، بالإضافة إلى صيغة البيت الواحد والسبعين التي لا تجمع فقط بين مقطعي هذا القسم، وبينهما وبين القسم الثاني كما بينا، وإنما تشكل كذلك ركيزة الجزء الثاني من القسم الثالث الايقاعية لتدل بذلك على التلاحم الإيقاعي بما يتناسب والتلاحم الدلالي.

في هذا الجزء (الثاني) الممتد من البيت الثامن والسبعين إلى الثامن والثمانين تكون الصيغة العروضية للأبيات المتطابقة بينها (78 و 80 و 82) والتي جرى الإيماء إليها في نهاية القسم الثاني (في البيتين 49 و 54) وفي كل من المقطعين الايقاعيين اللذين لاحظناهما في الجزء الأول من القسم الثالث (في البيتين 66 و 71) مرتكز التوازن الذي تعرفه الأبيات الخمسة

الأولى وحدودها في الوقت نفسه. ليس هذا التوازن وحده هو ما يفضي إليه الإيقاع هنا، وإنما أيضاً يأتي احتواء هذه الأبيات الخمسة (78 - 82) على بيتين يتطابق كل منهما فقط مع بيت واحد سابق عليه في كل من مقطعي الجزء الأول من القسم نفسه (79 مع 73 و 81 مع 65) حتى أن الأخير منهما يشكل مع لاحقه تطابقاً مزدوجاً مع المقطع الأول (81 و 82 مع 65 و 66) ليمهر هذا التطابق إيقاع هذا الجزء (الثاني) أيضاً بحد عال من التجاوب مع سابقه يتناسب مع العلاقة التي يرسيها الوضع الدلالي بينهما. هذه الأبيات الخمسة هي التي تعطي الجزء بأكمله توازنه باعتبارها مقابلاً للأبيات الخمسة الأخيرة يقوم البيت الثالث والثمانون بينهما بدور الوسيط، وهو دور يؤكده له تطابق مع البيت الأول في القسم الثاني (البيت 20) والبيت الرابع والأربعون من هذا القسم أيضاً الذي هو قسم انتقالي، ليتحصل من اجتماع هذه الأبيات كلها وحدة ايقاعية تختم القصيدة. وإذا كانت الأبيات الخمسة الأخيرة منها تفتقد إلى أبيات متطابقة داخلها أو بينها وبين الخمسة الأولى، فليس فيها مع ذلك غير بيت واحد متفرد في النص (البيت 85) في حين تتطابق الأبيات الأربعة الأخرى جميعها مع أبيات قائمة في الجزء السابق وعبره مع أبيات أخرى في القسمين الآخرين، لتنتهي عند الصيغ الأكثر تواتراً فيها[53] كأن الإيقاع يحاول هنا في توازنه بين التطابق الداخلي والخارجي للوحدة الإيقاعية الكلية للجزء إقامة التلاحم والتواصل مع بقية الوحدات الايقاعية الأخرى بما يتلاءم ودلالة الوصل الغالبة على هذا الجزء وقسمه.

من السهولة متابعة تناسب التوزيع الإيقاعي في النص بأكمله مع التوزيع الدلالي الذي يأتي فيه، فتبرز البنية الايقاعية في تشكلها العام على تعادل أو تكافؤ كبير مع وضع البنية الدلالية للنص وإذا جاء انتظامها في توزيع الوحدات التفصيلية أحياناً قاصراً إلى حد ما في بلوغ التطابق الكامل والدائم مع التوزيع البنيوي الدلالي، فإنه بقي إجمالاً متجانساً ومتآلفاً معه، مما وفر للقصيدة بعداً جمالياً راقياً لا شك أن اكتماله الحقيقي لا يظهر قبل إنجاز متابعة هذا التجانس والتآلف على مستويات بنيوية أخرى.

2 ـ البنية الأسلوبية:

في بحثنا على هذا المستوى عن البنية الخاصة التي تتمثل فيها أسلوبية النص، وعن مدى تجانسها مع البنيتين الدلالية والإيقاعية، نكتفي بتناول أهم سماتها العامة البارزة في النص.

---

(53) فالبيت 84 يتطابق مع 70 و 33، و 86 مع 77 ومع 14 و 8، و 87 مع 66 ومع 48 و 38 و 24 و 22 و 6 و 4، و 88 مع 68 ومع 53 و 30 و 15 و 11 و 10.

- نلاحظ أن أول عنصر أسلوبي يفتتح به النص هو عنصر بديعي يعتمد الطباق بين «محلها» و«مقامها» (وبين «غولها» و«رجامها»؟). إن تتبعنا لذلك في القصيدة يبين عن افتتاح كل قسم من الأقسام الثلاثة فيها به. فبالإضافة إلى القسم الأول يعتمد القسم الثاني الطباق في بدئه بين القطع والوصل والواصل والصارم (في البيت 20)، كما يعتمده الثالث في بيته الأول بين الوصل والجذم (في البيت 55). مما يشكل إشارة أولى إلى الدور العام الذي يؤديه في النص، معبراً في ذلك عن وحدته الكلية في إطار التمايز الذي يدل عليه التماثل في العفاء بين المحل والمقام (والتأبد بين الغول والرجام في البيت الأول) مقابل الاختلاف في وضع الحبائل بين الوصل والجذم (في البيت 55)، واجتماع الاختلاف والتماثل معاً في قطع اللبانة والوصل المتعرض، وبين شر الوصل (أو خيره؟) والصرم (في البيت 20). كأن في هذا التمايز بالذات إشارة إلى تمايز أوضاع كل قسم عن الآخر، خاصة في تناقض الأول مع الأخير، ولعب الثاني دور الوسيط. كما يتضح أن الأبيات التي يأتي فيها هذا العنصر الأسلوبي تختلف من قسم لآخر في نسبتها إلى مجموع الأبيات التي يظهر فيها، مما يتيح تقديم فكرة أولية عن توزعها العام في الأقسام الثلاثة. فالقسم الأول يتضمن خمسة طباقات تمثل في الأبيات الواردة فيها ربع مجموعة القسم تقريباً،[54] بينما يتضمن القسم الثاني ستة طباقات تمثل أبياتها سبع المجموع الذي يتألف منه القسم،[55] في حين يحتوي الثالث ثمانية طباقات تمثل بدورها حوالي ربع المجموع الخاص به.[56]

ينم هذا التوزع في أوليته عن التوازن العام الذي يؤلفه الطباق في النص، توازن يؤديه التماثل النسبي القائم في كلا القسمين الأول والثالث، ينهض بينهما القسم الثاني كعنصر وسيط وانتقالي. بيد أن هذا التوزع الشكلي لا يعطي فكرة حقيقية وكاملة عن الدور الفعلي الذي يؤديه الطباق في النص. إذ أن الطباق في جمعه لمتناقضين إما أن يعبر عن مفارقة وتنافر، وإما أن يعبر عن تجانس وتماثل، بحيث تدل الحالة الأولى على صراع بين طرفيه يحول وجود أحدهما دون وجود الآخر، بينما تدل الحالة الثانية على تكامل بين طرفيه يسمح لهما بالتجاور دون أن ينفي أحدهما الآخر. بناء لذلك يمكن النظر في الطباقات المعتمدة لمعرفة حقيقة بعدها الاستعمالي في النص، وبالتالي النفاذ إلى مرتكزات التوازن الأولي العام.

(54) الأبيات الخمسة التي يرد فيها طباق هي: 1 و3 و4 و5 و16 في القسم الأول الذي يتألف من 19 بيتاً.

(55) أبيات الطباق الخاصة بالقسم الثاني هي الستة التالية: 20 و21 و35 و43 و46 و48، وهي ترد في مجموع أبيات القسم الثاني الذي يصل إلى 35 بيتاً (من 20 إلى 54).

(56) أبيات الطباق الثمانية في القسم الثالث هي على التوالي: 55 و56 و70 و72 و74 و79 و82 و85، وهي قائمة في مجموع من 34 بيتاً (من 55 إلى 88).

إن أول ما نلحظ في هذا الإطار أن طباقات القسم الأول لا تعبر، في السياق الذي تأتي فيه، عن صراع ما، وإنما تعبر عن تعميم وعن تكامل، وذلك في جميع حالات ورودها هنا بدون استثناء.[57] بينما يقوم توزع متوازن في القسم الثاني بين طباقات تعبر عن مواجهة وصراع، وبين طباقات تعبر عن تماثل وتكامل. فبين الطباقات الستة التي يحتويها هذا القسم نجد ثلاثة منها تعبر عن الحالة الأولى (في الأبيات 20 و 21 و 43) مقابل ثلاثة تعبر عن الحالة الثانية (في الأبيات 35 و 46 و 48).[58] أخيراً نجد غلبة واضحة لحالة التناقض والصراع على التماثل والتكامل في القسم الثالث حيث ترد خمسة طباقات تنتمي إلى الحالة الأولى (في الأبيات 55 و 56 و 70 و 72 و 82) مقابل ثلاثة تعبر عن الحالة الثانية (في الأبيات 74 و 79 و 85).[59] كأن هذا الاختلاف الواضح في توزع الحالات الطباقية يعكس التمايز القائم في أقسام النص الثلاثة، على أن الطباقات الأولى المتماثلة تشير إلى الغياب الكامل المفتقد لأي تفاعل، بحيث يتفق تجانس الطباق وتكامله مع الفصل السائد في القسم الأول والذي يحيق محاولة الوصل فيه بالفشل التام. بينما تؤدي الطباقات الثانية دوراً متطابقاً أو متجانساً مع دور القسم الثاني في الشكل كما في النوع. فعددها الموزع بتوازن بين التماثل والصراع يعكس الدور التوسطي الانتقالي بين القسم الأول حيث تسود الحالة الأولى والثالث حيث تغلب الحالة الثانية، ويتآلف كذلك مع الوضع الاختياري الذي يتمثل فيه دلالياً. كذلك هو حال هذا القسم الثالث الذي في توزعه إلى ثلاثة طباقات في الحالة الأولى المذكورة (التماثل) وخمسة طباقات في الحالة الثانية (الصراع) لا يعكس عبر هذا التشكل ارتباطاً بكلا القسمين معاً على

---

57) يشترك المحل والمقام في العفاء (البيت 1)، والحلال والحرام في الخلاء (3)، وجود ودق الرواعد ورهامها في الصوب (4) وكذلك السارية والغادية (5)، ويشترك الأسباب والرمام في التقطع (16).

(58) في الأبيات الثلاثة الأولى نجد القطع والوصل، كما الواصل والصرّام (البيت 20) وحبو المجامل بالجزيل وصرمه الباقي (21)، والإضاءة المنيرة في وجه الظلام (43). تعبر جميعها عن تناقض صراعي واضح بين طرفين لا يجتمعان في وحدة دلالية أو لدى عنصر واحد، إنما يتواجه فيه وحدتان أو عنصران؛ عكس ما الحال في الأبيات الثلاثة الأخيرة حيث يجمع السياق الدلالي وحدتي التناقض في الطباق في إطار من التجانس والتكامل كما هو حال مصرع الغابة وقيامها اللذين يظلان معاً النبع (البيت 35)، والإرضاع والفطام اللذين يبليان معاً ضرع البقرة الوحشية (46)، وخلف هذه البقرة وأمامها اللذين يشكلان معاً مصدر خوف لها (48).

(59) الصراع بارز في الطباقات الخمسة التالية حيث يغيب أي عنصر جامع بينها: بين الوصّال والجذّام (البيت 55) والترك والاعتلاق (56) والنوافل المرجوة والذم المهاب (70) والباطل المنكر والحق المباء به (72) والهوى والحلم (82) على خلاف ما هو عليه وضع الطباقات الثلاثة الأخرى التي يشترك طرفا كل منها في وحدة دلالية مشتركة: العاقر والمطفل في بذلها لجيران الجميع (البيت 74) وفي المقسم الذي يعطي الحق ويهضمه (79) وفي سمو الكهل والغلام إلى المعالي (85).

تمايز (بالثاني عبر الخمسة وبالأول عبر الثلاثة) وحسب، وإنما يؤكد أيضاً في غلبة حالة التناقض والصراع عن تلك المقدرة التي تشكل أساس التعبير الدلالي فيه، مقدرة تتعارض مع العجز السائد في القسم الأول وتتمثل عبر أوجه الوصل المختلفة التي يشير إليها القسم (الثالث). تؤدي هذه الغلبة إلى إخراج مدلولات التماثل إلى وضع جديد. فإذا كان التماثل الأول يشير إلى الغياب والفصل، فإنه هنا، في ظل غلبة الصراع، يشير إلى الوصل والالتحام.

على هذا النحو يتآلف التوزيع البديعي في أساسه الطباقي مع التوزيع الدلالي للنص.

- بالنسبة للجانب البياني في هذا المستوى الأسلوبي يبرز التشبيه كذلك في مطلع النص دلالة على أهميته المركزية فيه. فهو يعم النص إجمالاً ويتوزع في أقسامه الثلاثة بحيث يرد خمس مرات في الأول، وسبع مرات في الثاني، وخمس مرات في الثالث[60] متماثلاً بذلك مع التوزيع النسبي للطباقات الذي سبقت الإشارة إليه، ومع التوزيع البنيوي العام للنص في التقابل الذي يبديه بين الأول والأخير وتوسط الثاني بينهما.

لا يمكننا هنا المضي إلى التدقيق في نسبة التشبيه في أبيات كل قسم كما فعلنا بالنسبة للطباق، لأنه إذا أتاح القسمان الأول والثالث ذلك فإن القسم الثاني في بعض تشابيهه التي يتجاوز إداؤها البيت الواحد ليشمل أبياتاً عدة، كما هو حال التشبيه الثاني الذي يمتد خلل أحد عشر بيتاً (من البيت 25 حتى البيت 35) والتشبيه الخامس الذي يطول ليستوعب حوالي سبعة عشر بيتاً (من البيت 36 حتى البيت 52)، وفي احتواء هذا البعض في الوقت نفسه على تشابيه أخرى، كما هو حال التشبيهين اللذين أتينا على ذكرهما واللذين يتضمن كل منهما تشبيهين (في البيتين 31 و32 بالنسبة للأول، وفي البيتين 43 و50 بالنسبة للثاني)، يحول دونه.

لا شك أن هذا الوضع الخاص والمتميز للتشبيه في النص يرفده بسمة تعبيرية على مستوى الأسلوب فريدة ويستدعي توقفاً عند ميزات تشكله.

إن التشبيه بما هو تمثيل يقوم على قرن شيء بآخر يشبهه في ناحية من نواحيه، ساعياً لمد سمة أو وضع طرف ما نحو معنى بعينه بتوسط آخر، يعبر عن المعنى المراد عن طريق هذا

---

(60) في القسم الأول ترد التشابيه في الأبيات التالية: 2 و8 و9 و14 و15، بينما يدل كل من الأبيات التالية على التشابيه الواردة في القسم الثاني: 24 و25 و31 و32 و36 و43 و50، وتتضمن الأبيات التالية تشابيه القسم الثالث: 66 و69 و71 و75 و76.

الطرف الوسيط بالذات. لكن هذا الطرف الأخير لا يؤدي فقط هذا المعنى، تلك السمة أو ذلك الوضع وحده، وإنما يقدم كلًا آخر يشكل المعنى المقصود جزءاً طاغياً وبارزاً في معظم الأحيان منه. إن التحليل البنيوي للتشبيهات الواردة في النص يظهر في هذا الكل المتفرق لها وحدة جامعة تومىء، إلى جانب تأديتها للمعنى المراد في كل حالة، إلى معنى آخر هو المعنى البنيوي الكامن في النص. فالتشابيه الخمسة الأولى القائمة في القسم الأول تؤكد جميعها معنى الإقامة، كأن التشبيه على هذا المستوى التعبيري تعويض لواقع سيء يتجه فيما هو يؤديه إلى الإيحاء بنقيضه. وهي موزعة عبر المشبه الذي تخصه إلى فئتين متفقة بذلك مع التوزيع الدلالي الذي يعرفه القسم الأول في جزءيه. في الجانب الأول تدور التشابيه الثلاثة حول الطلل (في الجزء الأول) بينما يدور التشبيهان اللاحقان حول النساء الراحلات في هوادجهن (في الجزء الثاني). إنما في الموضعين يسعى التشبيه إلى الإيحاء بالثبات والدوام. في الأول يجري تمثيل فعل الزمن والطبيعة وأثرهما على الطلل بعملية التجديد والتكرار، بما يؤكد ثباته واستمراره. فمن جهة يكرر تمثيل الطلل بالكتابة مرة نقشاً في الحجر ومرة خطاً بالقلم في الكتب (في البيتين الثاني والثامن) كما يمثل هذا الطلل بالوشم (في البيت التاسع). في الحالات الثلاث يبرز الشتبيه، فيما يتعدى الاندثار والعفاء أو جلاء السيول، جانب الاستقرار والثبات وتجديدهما. ومن جهة ثانية يبرز تشبيه السناء الراحلات ببقر توضح وظباء وجرة، كما تشبيه الظعن المفارقة بأثل ورضام منعطفات بيشة، هذا الاتجاه، فيما يتعدى جمال النساء أو عظمة هوادجهن، إلى تمثيل المغادرة بالاقامة والانتقال بالثبات. وهنا كما هناك، في جميع حالات التشبيه، يجري التعبير وكأنه مواجهة لذلك الفصل الحاصل والمسيطر بالنزوع نحو الوصل المرغوب اوالمتخير.

في القسم الثاني يبدو التشبيهان المديدان وكأنهما يؤديان شكلياً، باعتبارهما يؤلفان عددياً ازدواجاً يربو في هذا القسم عما هو قائم في كلا الآخرين، الدور التوسطي الخاص لهذا القسم على مستوى التشبيه البياني في الأسلوب. لكنهما يؤديان أيضاً في نوعيتهما المتميزة القائمة بشكل خاص على هذه الاستطالة والإفاضة، وعلى التضمين والاحتواء - خاصة وأن في كل منها زوجاً من التشبيه - هذه المحاولة الحثيثة للتعبير عن هذا الوضع الانتقالي باعتباره تحولاً من الفصل إلى الوصل. تأكيد ذلك قائم في اجتماع التشابيه الأساسية الثلاثة (في الأبيات 24 و25. . . و36. . .) - دون الأربعة المتضمنة في الأخيرين - عند مشبه واحد هو الناقة وسيلة الانتقال دلالياً من وضع إلى آخر، من الفصل إلى الوصل عبر القطع الإيجابي الذي يمضي من الابتعاد - قطع اللبانة (البيت 20) - إلى البلوغ - قضاء اللبانة (54) - من دون أي انقطاع.

إذا تتبعنا أوضاع هذه التشابيه فإننا نجد أنها تمثل هذا الانتقال تحديداً وبعده الإيجابي في القطع. فالتشبيه الأول يشير، كما ألمعنا إلى ذلك أعلاه، إلى ما هو أبعد من الخفة والسرعة، إلى اتجاه بعينه تحدده حركة الريح. هذا الاتجاه هو اتجاه معاكس للاتجاه الذي انتهى ظن الشاعر إلى أن المرأة اتخذته. إنه يؤدي عبر ذلك وجهة معاكسة لصرمها، نحو الوصل. أما التشبيه الثاني أو التشبيه الكبير الأول (في الأبيات 25-35) فيتحول في امتداده إلى حكاية مركبة تتمرحل فيها المصاعب وتتفاعل الأبعاد الزمانية والمكانية فيها، كما تتفاعل العلاقة بين الأتان والعير، فينم عبر ذلك سلوكهما عن أبعاد نفسية واجتماعية تتعدى الإطار الحيواني إلى الواقع الإنساني وقضاياه، ويبلغ التعبير خلل ذلك مستوى رفيعاً من الإتقان والكثافة والغنى، كما يبلغ بعداً قصياً من أبعاد الذات الشخصية. قد تكون العلاقة بين الأتان والعير فيما يتعلق بذلك الانتقال الذي يبدأ به التشبيه وذاك الذي يفضي إليه هي الأكثر دلالة هنا عما نتناوله. ففي الحالتين يبدو العير هو الذي يقود الأتان (في البيتين 26 و 33)، وتشير الحالة الثانية إلى أن له طريقة خاصة في ذلك إذا ما شاب تجاوب الأتان تلكؤ أو تأخير. كأن هذا التشبيه ينم عن ذلك الأسف الذي يتملك الشاعر إذ لم يقد نواره على هذا النحو، مستخلصاً إياها من عشيرتها كما استخلص العير أتانه بالعنف (البيت 25). فنجاح هذا الانتقال المزدوج لهذا الزوج الحيواني يمثل ما هو أبعد من بيان قوة وشدة تحمل الناقة، قطعاً إيجابياً تكمن فيه رغبة الشاعر غير المصرح بها والمموهة بموقف آخر مختلف. ويكاد التشبيهان الآخران القائمان فيه يكونان واحداً لاعتمادهما المشبه نفسه ووجه الشبه ذاته مع اختلاف بسيط في وضع المشبه به، اختلاف يشير إلى احتدام المعنى في الصورة وتناميه وتطويره. ربما كان لذكر ريح الشمال هنا ما يساعد في تحديد وجهة الحركة التي يمضي فيها الأتان والعير، والتي عنها يتولد هذا الغبار موضوع التشبيه. فلا يمكن للصورة المتكونة هنا أن تتقدم قوية ومعبرة إلا إذا كانت حركة النار مواجهة لحركة الريح، ويمكن القول أنه بقدر ما تكون المواجهة متقابلة ومتعاكسة وعنيفة كلما كان الالتهاب والاشتعال أقوى والغبار أشد وأكثف والصورة بالتالي أحلى وأجمل. على هذا الأساس تبدو ريح الشمال هنا معاكسة لاتجاه حركة الأتان والعير اللذين يرجح اتجاههما بناء لذلك شمالاً أي في الوجهة المعاكسة مبدئياً للوجهة التي اتخذتها نوار دون الشاعر، أي أخيراً باتجاه معاكس للفصل والصرم، باتجاه الوصل والالتحام. هذا ما يتأكد في المآل الذي تنتهي إليه الحركة باعتباره مكان وصول للهدف وتحقيقاً للحاجة والرغبة. وإذا كانت قوة التشبيه تصل في المراد الأول ـ السطحي ـ أقصاها عند هذه النار الساطعة الأسنام (البيت 32) المعبرة عن زخم الحركة القصي عند نقطة تمثل أوج المعاناة التي بدأت من اعتلاء منحنيات التلال (البيت 25) مروراً بالجزء ستة أشهر وصولاً إلى أذى

الشوك وحر الصيف، فإنها تمثل أيضاً في المراد الثاني ـ البنيوي ـ هذا اللهب المحتدم لوصل يجد في النبع المسجورة ما يطفئه.

التشبيه الأساسي الثالث أو التشبيه الكبير الثاني (في الأبيات 36-52) يتطاول ويمتد أكثر من سابقه (الكبير الأول) كأنه يميل في هذا التطاول المتزايد إلى تأكيد وجهة التعبير في النص الممتد نحو التواصل كلما أمعن في التقدم نظماً. كما يصبح التعبير القائم فيه كتمثيل للانتقال والقطع الايجابي أشد عمقاً وحسماً إذ يبرز بوضوح أكثر من السابق باعتباره خياراً بين الموت والحياة. ومن الموت إلى الحياة يحكي هذا التشبيه مسيرة البقرة الوحشية في عملية القطع الإيجابي التي تمارسها، والتي تتعدى التعبير عن قوة التحمل والجلد وحيوية البطش والعنف لدى الناقة، في إطار قصصي أكثر غنى وتعقيداً من السابق. إذ تتعدد شخصياته وتتداخل متفاعلة باضطرام قوي فوق ساحة مكانية أكثر محدودية، وفي إطار زمني أكثر حصراً من التشبيه الكبير الأول. ينشأ عن هذا التكثيف في التعبير والدلالة أثر إبداعي عظيم لا تختزل أبعاده في تلك المحاور التي ألمحنا إليها، وإنما أيضاً تتعدد وتتشعب لتوحي بأبعاد إنسانية وشخصية أعمق غوراً وأشد إثارة. من الغياب القاتل سلبياً إلى الحضور القاتل إيجابياً يرسم هذا التشبيه الوضع الانتقالي الايجابي القطع الذي يشكل الأساس البنيوي للتعبير. ويبين تتبّع هذا التطور في النص عن وجود تشبيه داخلي متضمن في كل من الموقعين، الأول يختم الغياب، والثاني في ذروة الحضور، كنوع من التشديد على هذه الوجهة الانتقالية المذكورة. ففي جانب الغياب القاتل جهل ومسعى غير مجد، وتوجه مناقض للواقع باعتباره بحثاً عن غير موجود. وهذا ما يؤديه التعبير برهافة عالية في الإشارة إلى قتل الفرير من ناحية وإلى المطر الغزير من ناحية ثانية، كما يؤديه التشبيه الداخلي الأول (البيت 43) الذي يأتي، فيما يتعدى الإلماع إلى جمال البقرة االوحشية مبللة في ليل المكان، ليؤكد فرادتها وتناقض وضعها مع الوضع المحيط. وإذا كان الزمن المهدور والطاقة المبذولة موظفين في إطار الوجه المعلن من التشبيه، فإنهما يردان أيضاً توطئة لذلك الامتحان الشديد الذي ستعرفه مع الصيادين وكلابهم والذي سيكون امتحاناً بين الموت والحياة في حضور مكثف لأكثر من طرف. وهو امتحان لا تتجاوزه إلا بتلك الوسيلة التي تحمل أصداء الحرب والقتال كما يؤديها التشبيه الخاص بقرنها (البيت 50) وهو التشبيه الداخلي الثاني الذي يأتي في سياق من المواجهة الحادة بين البقرة وبين الصيادين وكلابهم. وإذا جاء القتل خاتمة هذا التشبيه فليشير إلى أكثر من عنف ووحشية البقرة، إلى ذلك الحد المأساوي الذي يواجهه التحدي بين الفصل والوصل، بين القتل والحياة، بين الجمود والانتقال. ويكون بذلك انتصار البقرة في الاستمرارية، انتصاراً لانتقالها ووصلها، فيما يتخطى الإشادة بقوتها وبأسها.

على هذا النحو تتآلف التشابيه في أبعادها البنيوية العميقة وفي توزعها البنيوي العام مع معطيات القسم الثاني الدلالية والإيقاعية التي سبقت الاشارة إليها.

أما في القسم الثالث فأول ما يلفت الانتباه اجتماع التشابيه الخمسة التي يتضمنها في الجزء الأول منه الخاص بالتعريف الفردي (في الأبيات 55-77) في حين يخلو الجزء الثاني الخاص بالتعريف الجماعي (78-88) من التشابيه خلواً تاماً. وهذا وضع جديد لم يعرفه القسمان السابقان، وهو إن دل على شيء فربما على أن هذا الوصل المتجسد في التعبير الجماعي الخاص بالجزء الثاني لا يحتاج إلى هذه الوسيلة التوسطية التي يؤديها التشبيه في النص ليعلن نزعته نحو الوصل، فهذا الأخير معطى مباشرة في هذا البعد الجماعي الطاغي في الجزء المذكور. إن التشابيه الخمسة الواردة في الجزء الأول المذكور تؤدي ما سبق للتشابيه السابقة أن قامت به من محاولات التأكيد على الوصل بأشكال مختلفة، وتتجاوز ذلك إلى الكشف عن علاقة خاصة تميز هذا الوصل بالذات. فالتشبيهان الأولان خاصان بفرس الشاعر (في البيتين 66 و69) يمثلها الأول بالنخلة العالية العظيمة، والثاني بالحمامة الجادة في الإيراد، وكلاهما يشددان على الوصل كل على طريقته فيما يتعدى الضخامة أو الارتفاع من ناحية والخفة والسرعة من ناحية ثانية. فالأول ينزع بها نحو ذاك العنصر الثابت والمستقر بقوة (النخلة. . .) والثاني إلى هذا السعي الحثيث ضمن الجماعة نحو البلوغ والوصول كأفضل ما يكون الوصل طريقاً وهدفاً. ويؤكد التشبيهان اللاحقان (في البيتين 71 و75) بعد الثبات والإقامة بشكل قوي وذلك، فيما يتجاوز تمثيل الأول للعظمة والرهبة والثاني للعطاء والكرم، عبر اعتماد التعبير في كل منهما لاسم مكان علم معروف (البديّ وتبالة). ولما كان المشبه الأول غرباء ومجهولين، وبالتالي موضوع انقطاع، فإن التمثيل يأتي ليجعلهم، دون أن يلغي صفتهم هذه، معروفين محددين، وبالتالي موضوع اتصال لا انقطاع. ولما كان المعني بالثاني الضيف والجار الجنيب، وبالتالي موضوع عبور وانتقال، فإنه جعل العطاء لهما بمثابة موطن إقامة واستقرار واتصال مستديم. أما التشبيه الأخير (في البيت 76) فمتميز عن جميع ما سبقه من تشابيه وإن كان مماثلاً لها في الدلالة المزدوجة القريبة والبعيدة التي يتضمنها. فعدا عن كونه تمثيلاً للمرأة الفقيرة المعدمة، يعطي هذا التشبيه بعداً مطلقاً للاتصال حتى أنه يتخطى الحياة إلى الموت، بالغاً في ذلك أقصى حالاته من الارتباط والالتحام. لذلك لا يبدو مستغرباً عند هذا الحد الذي يبلغه أن يشكل آخر تشبيه وارد في النص. لكنه في الوقت نفسه يتخطى حدود المقطع والقسم الذي يرد فيه ليقيم صلة ذات دلالة عميقة بالقسمين السابقين عبر أهم التشبيهات فيهما، وذلك تحديداً لقرنه المرأة بالناقة هنا. فهو بذلك يفضح وضعاً كانت التشبيهات تكاتمه، وهو خاص بعلاقة التماثل بين الطرفين، مما يدفع إلى قراءة النص بأكمله

مجدداً على ضوء هذا التماثل، ويتيح بذلك رؤية اعتماد القسم الأوسط للتشبيه المديد تعبيراً عن تلك العلاقة الخاصة بالمرأة كما يموهها الحديث عن الناقة.

يبدو مجيء هذا الكشف في القسم الثالث نتيجة جدلية للطرح القائم في كل من القسمين السابقين، فإذا كان الأول قد شبه المرأة بالبقر الوحشي (البيت 14)، وإذا كان الثاني قد شبه الناقة بدوره بالبقر الوحشي (البيت 36) فإن تمثيل المرأة بالناقة (البيت 76) يصبح استنتاجاً متوقعاً، ومثله تمثيل الناقة للمرأة (الموحى به).

هكذا يتآلف إلى حد بعيد الوضع البنيوي العام للتشبيه كما التشكل الخاص الذي يتخذه في النص مع الوضع البنيوي الدلالي العام وتشكله، ويتضافر مع المستوى الايقاعي في تأكيد قسماته المتمايزة.

- لا تشذ الأوجه الأسلوبية الأخرى المعتمدة عما لاحظناه سابقاً بصدد الطباق والتشبيه من تأكيد لتكامل النص وتجانس مستواه الأسلوبي مع المستويين الدلالي والإيقاعي بنيوياً. ليس لنا إلا أن نتابع أوضاع الاستعارة (والمجاز) والكناية للتثبت من ذلك. وإذا اكتفينا بالإلماع السريع إلى هذه الأوضاع فإننا نشير إلى أن القسم الأول يخلو من أي كناية، في حين أنه يتضمن بعض الاستعارات البسيطة تشكل الأبيات التي ترد فيها حوالي سبع مجموع أبيات القسم بأكمله.[61] ويحتوي القسم الثاني، إلى جانب بعض الكنايات فيه تشكل نسبتها تسع المجموع، مجموعة مهمة من الاستعارات تكاد تشكل ربع المجموع.[62] ويتضمن القسم الثالث عدداً مهماً من الكنايات تشكل حوالي خمس المجموع وعدداً أهم من الاستعارات تكاد تشكل ربع المجموع[63]. كأن مسار الكناية والاستعارة في النص يتبع خطاً متصاعداً من الغياب إلى الحضور، من الفصل إلى الوصل. وتبدو الكناية القائمة على ذلك المزج الملتبس بين البعيد والقريب، ملائمة للتعبير عن الوصل في أوجهه المختلفة دون القطع، فتغيب نهائياً عن القسم الأول وتظهر في الثاني، لتعرف وجودها الأقوى والأشد في الثالث. كما تظهر الاستعارة لوناً من النزوع إلى الوصل أشد رهافة من التشبيه بقدر ما هي أشد اختصاراً وبلاغة (أو بلوغاً) في التعبير منه. على هذا النحو تواجه فصلاً قائماً في القسم الأول، وتحيق

---

(61) هذه الاستعارات قائمة في الأبيات: 10 و12 و16.

(62) تقوم الكنايات في الأبيات الأربعة التالية: 22 و38 و46 و52، وتشغل الاستعارات الأبيات الثمانية الآتية: 20 و21 و31 و39 و43 و46 و47 و53، من مجموع أبيات القسم الثاني الذي يبلغ 35 بيتاً.

(63) تجد الكنايات الخاصة بهذا القسم الثالث في الأبيات السبعة التالية: 61 و63 و70 و77 و81 و84 و86، أما الاستعارات ففي الأبيات الخمسة عشر التالية: 55 و56 و57 و58 و62 و65 و68 و76 و77 و78 و80 و82 و83 و85 و87؛ علماً أن هذا القسم مؤلف من 34 بيتاً.

أوجه القطع الذي يتضمنها القسم الثاني بإيحاءات متعددة من الوصل، وتتميز في القسم الثالث، خاصة في جزئه الثاني، حيث تؤدي الوصل بأمتن صيغه.

هكذا تتضافر الكناية والاستعارة مع التشبيه والطباق على المستوى البنيوي للأسلوب لتؤدي وتكرس ما يتم التعبير عنه على المستوى البنيوي للدلالة والإيقاع.

3 ـ البنية النحوية:

قد يكون من المناسب للنظر في الوضع البنيوي للتعبير على المستوى النحوي لهذا النص البدء في تملي الوضع العام للجمل المعتمدة فيه لتلمس مظاهر الوصل والفصل فيها. ضمن هذا المنظور يبدو الفصل قوياً في القسم الأول، بينما يتمتع القسم الثاني بوصل يكاد يعمه جميعاً، وتبدو غلبة الوصل واضحة في القسم الثالث، بما يتفق إجمالاً مع التوزيع البنيوي للدلالة والإيقاع والأسلوب. وقد تتيح متابعة أوضاع الفصل والوصل في هذه الأقسام رؤية نواحي هذا التوافق بشكل أوضح.

- فالقسم الأول يحفل بأوجه متعددة للفصل بارزة. إذ نجد البيت الثالث منفصلاً عما سبقه، لكن الفصل هنا شكلي وذلك لتواصل المعنى المعبر عن الخراب الذي حل بالمنازل. وهو مغاير للفصل القائم في البيت الرابع والذي يتجه بالتعبير نحو الخصب الذي حل في المكان. كما أنهما مغايران للفصل البادي في البيت العاشر تعلنه فاء الاستئناف إذ تقطع المعنى السابق لتطلق معنى جديداً لا يلبث أن يتبع باستئناف آخر (بالواو) يضيف قطعاً إلى آخر. هذا الاستئناف الأخير نجده أيضاً في البيت الحادي عشر. أما البيت الثاني عشر فإنه يعلن فصلاً في الشكل والمعنى، وذلك بشكل آخر من الفصل يتمثل بعطف شكلي يؤدي فصلاً بقدر ما يشكل استدراكاً وتحولاً وانقطاعاً عما سبق(64).

في هذا الفصل المتردد نجد تناسباً مع التوزيع الايقاعي والأسلوبي الخاص بهذا القسم، خاصة في ذلك التوجه نحو الفصل في البيت العاشر، هذا البيت اللوالبي الذي يجيء الاستئناف فيه دامغاً للفصل الذي يسمه، وفي تماثله مع البيت الحادي عشر باعتماد الفصل الداخلي (بالواو)، وهما البيتان اللذان ينتهي إليهما الجزء الأول دلالياً وإيقاعياً. كما يتفق الفصل القائم في البيتين الثاني عشر والسادس عشر مع التوزيع الدلالي والإيقاعي الذي يتخذه الجزء الثاني ويؤيده.

---

(64) يقول الزوزني في تعليقه على البيت: «ثم أضرب عن صفة الديار ووصف حال احتمال الأحباب بعد تمامها وأخذ في كلام آخر من غير إبطال لما سبق. بل، في كلام الله تعالى، لا تكون إلا بهذا المعنى، لأنه لا يجوز منه إبطال كلامه وإكذابه...» شرح المعلقات السبع للزوزني ذكر سابقاً، ص 134.

من الواضح أن فاء الاستئناف تعلن قطعاً حاداً في البيت العشرين ينحو به بعيداً عما سبقه، مشيرة بذلك إلى بدء القسم الثاني. وإذ تترابط جمل هذا القسم نحوياً بالفعل الأول الذي يطلقه فإنه لا يعرف غير فصل واحد قائم في فاء استئناف أخرى في البيت الثالث والخمسين، لا تعلن في الحقيقة قطعاً بقدر ما تعلن صلة. فهي إعلان لإستعادة من جديد لبداية التعبير الذي طال اتصاله، بحيث جاء القطع هنا شكلاً لوصل فعلي. هذا الوصل في تجدده وثنائيته يتلاءم مع الوضع التوسطي للقسم الثاني، ومع الدور الفعلي الذي يؤديه في تعارضه مع القسم الأول وانحيازه إلى القسم الثالث.

إن الفصل واضح بين القسمين الثاني والثالث حيث يأتي العطف بـ «بل» داخل القسم الأخير يعلن توافقاً مع ما سبق أكثر مما يدل على فصل، لتتابع الأبيات اللاحقة في وصل شكلي غالب ومعنوي أحياناً. فإلى جانب العطف المتكرر بالـ «واو» الذي تحدد مواقعه التوزيع الداخلي للجزء الأول في هذا القسم بوضوح إذ تعين مطالع مقاطعه المختلفة وتسم بدء آخر بيت فيه، مما يشكل تطابقاً عالياً مع المستويين الإيقاعي والدلالي، تتجاور معظم الأبيات الأخرى في التحام نحوي متين. بيد أن فصلاً قائماً بين الجزء الأول والجزء الثاني من القسم الثالث يبديه البيت الثامن والسبعون، وهو فصل يبدو أقرب إلى الاتصال المعنوي بقدر ما يتضافر مع الجزء الأول ويؤكده، خاصة في استكمال التعريف بالذات الجماعية بعد الفردية. كأن هذا التأكيد يأتي من خلاله أبلغ، أو كأن الحضور الجماعي لا يحتاج إلى وصل خارجي. وعلى كل حال فإن هذا الفصل الشكلي يتفق مع التمييز الدلالي والإيقاعي والأسلوبي بين الجزءين، كما يتفق مع هذا التمييز ذلك الفصل القائم في البيت الأوسط فيه (البيت 83)، في حين تأتي الأبيات الأخيرة مفعمة ببعد وصلي قوي ومتميز تختم به كامل النص عبر هذا التكرار الذي يسمها («وهم. . .»).

– إن أوجه التطابق التي لوحظت حتى الآن محدودة، لكن أوجه التماثل والتجانس قوية غالبة. بيد أنه لا يمكن الاكتفاء بهذا الوجه من البنية النحوية، وهو وجه على كل حال أولي، ومن المفترض البحث في جانب أساسي ومهم في البنية المذكورة وهو ذاك الخاص بالخبر والانشاء.

في هذا الجانب يمكننا أن نلاحظ أولاً البدء الخاص بكل قسم من الأقسام. فالأول منها يفتتح بجملة خبرية على خلاف كل من القسمين الثاني والثالث اللذين يفتتح كل منها بجملة إنشائية تعبر عن التعارض القائم بين هذين القسمين والقسم الأول، ولكنها تعبر أيضاً في تمايزها في القسم الثالث عنها في القسم الثاني عن التمايز في التماثل الذي يجمعها. قد يكون في

ارتباط الخبر بالغياب والإنشاء بالحضور إجمالاً ما يؤكد علاقة القسم الأول بالفصل مقابل ارتباط القسمين اللاحقين بالوصل؛ وإذ يبقى موضوع الإنشاء في مطلع القسم الثاني عاماً، والمخاطب المقصود فيه متردداً بين المطلق والمتكلم، فإن هذا الموضوع، مع بقاء وضع المخاطب على حاله، يصبح محدداً في مطلع القسم الثالث. وإذا كانت هذه النظرة الأولية تعطينا فكرة تؤكد ما سبق وذهبنا إليه من توزيع بنيوي للنص، فإن الدلالة الفعلية لاعتماد الخبر والانشاء لا تتوضح إلا من خلال البحث في العلاقة المحددة التي ترتسم بينهما في النص وفي كل قسم منه. ولما كان الخبر هو الغالب على النص، فإن تفحص الإنشاء فيه، وهو محدود، كفيل بإعطائنا صورة أولية عن هذه العلاقة.

أول صيغة إنشائية نلتقيها تأتي ـ خلافاً لجميع الصيغ الانشائية الأخرى ـ متضمنة داخل بيت شعري واحد (العاشر) فلا تستحوذ إلا على قسم منه. وهو البيت الذي سبق ولاحظنا أهميته على المستوى الدلالي والإيقاعي والأسلوبي وكذلك النحوي من زاوية الفصل والوصل فيه. إن الصيغة الانشائية المعتمدة هنا استفهامية مثلها مثل الصيغة الانشائية الأخرى القائمة في القسم الأول أيضاً (في البيت 16). والصيغتان لا تتماثلان في الاستفهام فقط، بل إنهما تتماثلان أيضاً في الاستعمال الخاص الذي يعرفه الاستفهام في كل منهما، فيتمايز في كل حالة عن الأخرى بما يتناسب مع موقع كل منهما في واحد من الجزءين اللذين يتألف منهما القسم مختلف عن الآخر. إن كلاً من هذين الاستفهامين لا يطرح بغرض تلقي جواب يفيد عن أمر يجهله السائل، وبالتالي لا يشكل استفهاماً طلبياً. فالأول منهما أقرب إلى التعجب منه إلى أي شيء آخر خاصة وانه مطروح بهذه الصيغة الجماعية للمتكلم، أما الثاني فأقرب إلى الاستنكار منه إلى السؤال، خاصة وأنه يأتي بعد ما تم تذكره بصددها ليركز على الابتعاد الذي أضحت عليه المرأة. يضفي هذا الوضع على الصيغة الانشائية المعتمدة في القسم الأول طابعاً غير طلبي يتفق في وجه من وجوهه مع الفصل المسيطر عليه، والذي لا يتيح إمكانية انفتاح على معطى آخر، وبالتالي إمكان اتصال به، فلا يستدعي السؤال مجيباً بقدر ما يثير رأياً ويعلن موقفاً ينتهي عنده.

يقابل هذا الوضع غير الطلبي للإنشاء في القسم الأول وضع طلبي واضح للإنشاء في القسم الثاني. فالجملتان الانشائيتان الأوليان القائمتان في مطلعه (في البيتين 20 و 21) تعتمدان صيغة الأمر الطلبي الحاسم. وهما متميزتان عن الصيغة الإنشائية الثالثة القائمة في هذا القسم (في البيت 36) والتي تعتمد الاستفهام. لكن هذا الاستفهام بدوره طلبي لأنه يطرح سؤالاً يفترض إجابة عنه، بناء للتخيير بين طرفين يضعهما الواحد إزاء (تلو؟)الآخر (الأتان والبقرة الوحشية). بذلك يتميز هذا القسم بطابع الانفتاح على معطى آخر يتيح

تصور شكل من أشكـال الاتصال بـه. وإذا كان الأمـران يفترضـان إجراءين متنـاقضين فـإن الاستفهام يتقدم عبر متماثلين. يمكن لنا أن نجد في هذا الوضع المزدوج رجعاً للدور التوسطي الذي يؤديه القسم الثاني، وفي مجيء كل طـرف إنشائي في مـطلع جزء من الجـزءين الكبيرين اللذين يتألف منها القسم تجانساً وتآلفاً مـع التوزيـع البنيوي الـدلالي والايقاعي والأسلوبي. لكن ما هو أكـبر أهمية من ذلـك ملاحـظة توجـه سياق هـذا القسم، بناء لهـذا الوضـع، من القطع الذي يتمثل في التناقض إلى التواصل الذي يتجسد في التماثل، ليؤدي الـدور الانتقالي الـذي تكررت الاشـارة إليه من الفصـل (في القسم الأول) إلى الوصـل (في القسم الثالث). وفي ذلك كله يتبين التجانس الكبير الذي يتكون في النص بين مستوياته المختلفة.

يتضمن القسم الثالث جملتين إنشائيتين ليؤكد الدور التوسطي ـ الانتقـالي للقسم الثاني على الصعيد العددي في ما يقيمه هو من مقـابل متـوازن مع جملتي القسم الأول. لكنـه يؤكد أيضاً توازن التوزيع البنيوي داخله حيث تأتي كـل من هاتـين الجملتين في واحـد من الجزءين اللذين يكونانه. إن صيغة الجملة الأولى فيه (في البيت 55) استفهامية طلبية عـلى خلاف مـا هو قـائم في القسم الأول، وإنما أيضـاً على تمـايز عن ذلـك الموجـود في القسم الثاني. ففي حـين يطرح هذا الأخـير خياراً بـين متماثلين، يـطرح الأول (القسم الثالث) مسـألة معـرفة اجتماع النقيضين. وإذا كان سؤال البيت السادس والثلاثـين يتناسب مـع الدور التـوسطي الانتقـالي للقسم الثاني والتوزع البنيوي الدلالي ـ الايقـاعي فيه، فـإن سؤال البيت الخامس والخمسـين يتناسب مع هيمنة الوصل البارزة في القسم الثـالث، ويأتي ممتـداً في بيتين (55 و56) مضيفـاً شكلاً متميزاً إلى وضعه المتميز عن بقية صيغ الاستفهـام الأخرى في النص.[65] وهـو أخيراً، على خلاف ذينـك اللاطلبيـين في القسم الأول، وذلك القـائم في القسم الثاني يخير بين طـرفين أحدهما سابق والآخر لاحق عليه، يأتي جوابه بعده في ذلك التعريف الذي يسعى فيـه النص للشاعر ولقومه، فيجد الطلب جـوابه في النص نفسـه تدليـلاً على هـذا الاتصال المسيـطر في القسم الثالث.

أما الجملة الثانية في هذا القسم (في البيت 83) فتـأتي بصيغة الأمـر الطلبي، إلا أن هـذا الأمـر مختلف عن ذاك الذي لاحـظناه في القسم الثـاني. فعدا عن أن المقصـود المرجح في هـذا

---

(65) قد يكون التمييـز بين الاستفهـام التصوري (لـطلب التصور) والاستفهـام التصديقي (لـطلب التصديق) معياراً يعتمد كذلك لتمييـز هذا الاستفهـام الوارد في القسم الثـالث عن تلك الواردة في القسمـين الأول والثاني. فهذه الأخيرة جميعها تصورية، على خلاف الأول (في الثالث) التصديقي (راجع جواهـر البلاغة في المعـاني والبيان والبـديع تـأليف السيد المرحوم أحمد الهاشمي، الطبعة الثـانية عشرة المعـدلة مـطولة منقحة. . . . بيروت، دار إحياء التراث العربي، د. ت. ص 86-87.

الأخير هو الذات، في حين أن المقصود المرجح في الثالث هو الآخر، فإن الطلب القائم في الثاني (في حالتيه) يفترض فعلاً أو إجراء يقدم عليه المخاطب، في حين أن الطلب الوارد في الثالث يفترض تحديداً عدم القيام بأي فعل أو إجراء. فالقناعة بما هي قبول وموافقة تجد في صيغة الأمر هذه تعبيراً عن وصل قائم ودعوة للمحافظة عليه أفضل من أي صيغة أخرى. وإذا لاحظنا أنها تقع في البيت الأوسط من الجزء الثاني فإنها في الوقت الذي تمتد دلالتها إلى ما قبلها بقدر ما تمتد إلى ما بعدها، مؤكدة عبر هذا الامتداد المجال الذي يحيل الطلب إليه، تتفق وتتآلف مع التشكل الخاص الذي يعرفه هذا الجزء على المستويات الأخرى، مشيرة إلى وصل يتضافر مع آخر على مستويات عدة.

- أخيراً قد يكون تفحص أوضاع الضمائر في النص مناسبة لاستكمال تفحص بنيته النحوية ومدى تماسك هذه البنية وتناسبها مع غيرها في بقية المستويات.

الملاحظ هنا أن ضمائر الغائب مسيطرة على القسم الأول من النص، في حين أن ضمير المخاطب المفرد يفتتح القسم الثاني ويحكم التعبير فيه، ويبرز ضمير المتكلم في آخره، بينما يسود ضمير المتكلم القسم الثالث مفرداً في جزئه الأول وجمعاً في جزئه الثاني. تعطينا إذن هذه النظرة الأولى العامة فكرة أولية عن استعمال للضمائر يجسد علاقة الفصل والوصل في النص كما هي متمثلة في توزيعها البنيوي في الأقسام الثلاثة. فالغائب يبدو هنا متفقاً مع الفصل المسيطر على الأول، بينما يؤكد التحول من المخاطب إلى المتكلم الدور الوسيط للقسم الثاني، وتؤكد هيمنة المتكلم هيمنة الوصل في القسم الثالث.

يسمح التدقيق في أوضاع الأقسام التفصيلية بتبين المزيد من الخصوصية في هذا التوزيع العام. ففي القسم الأول يبرز البيت العاشر ـ مجدداً ـ كأول بيت يأتي بضمير يخرج عن ضمير الغائب المؤنث السائد حتى مجيئه. إن الضمير الأول الذي يأتي به هو ضمير المتكلم المفرد الذي يثبت ظاهراً أولاً ثم يقدر مضمراً ثانياً. وهو متبوع مباشرة بضمير الغائب المؤنث، كأن في ذلك إشارة للعلاقة الحميمة التي تربط الضميرين ببعضهما. لكن هذا التجاوز يبدي تعارضاً حاداً بين الضميرين حيث أن الأول مفرد مذكر متكلم (حاضر) عاقل، إزاء آخر جمع مؤنث غائب غير عاقل، (باعتبار أن الـ «هاء» تمثل الطلول هنا) يمكن اعتباره صورة عن ذلك التناقض القائم بين الأطلال في كونها تجسيداً للغياب والانقطاع، وذات الشاعر في كونها تجسيداً للحضور والاتصال.

إلا أن الشطر الأول يضم ضميراً ثالثاً هو ضمير جمع المتكلم العاقل وتبدو علاقته بضمير جمع المؤنث الغائب غير العاقل مماثلة للعلاقة الآنفة الذكر بين المتكلم المفرد والغائب

المؤنث. وإذ يقتصر حضور ضميري المتكلم (المفرد والجمع) على هذا البيت (العاشر) من القسم الأول، فقد يكون في ذلك إشارة إلى توافقهما وإعلان ضمني في وسط القسم، في هذا البيت اللولبي على أكثر من مستوى، للعلاقة التي تربط الذات وبعدها الجماعي بذلك الغائب المؤنث. كما قد تكون تلك النسبة العددية بين ضميري المتكلم إشارة إلى ذلك البعد الشخصي الغالب في تلك العلاقة، وربما أيضاً إلى المدى المزدوج الذي يحتله ضمير المفرد المتكلم بالنسبة لضمير جمع المتكلم في النص مؤذناً بالتوزيع الذي سيعرفه القسم الثالث.

في البيت اللاحق (11) يبرز ضمير جديد مختلف عن ضمير الغائب المؤنث هو ضمير الغائب المذكر. ويبدو متآلفاً معه، بل إنه يؤلف وإياه في الشطر الأول مقابلاً متعارضاً مع الشطر الأول للبيت السابق (10) حيث أن ضميرين للغائب المؤنث يردان تباعاً، مضمراً ثم مثبتاً، قبل مجيء ضمير جمع الغائب المذكر. ويظهر هذا التعارض أكثر حدة في مجيئه في بيتين متطابقين إيقاعياً، كأنه حصار يحيق بالحضور ويقطع صلاته مؤكداً الغياب والانقطاع. يتناسب هذا الدور كذلك مع موقعه إذ يأتي في نهاية الجزء الأول من القسم الأول.

يبرز في الجزء الثاني من هذا القسم ضمير مختلف آخر خاص بالمخاطب المفرد المذكر، وذلك في موقعين كل منهما مطلع مقطع خاص ضمن هذا الجزء كما سبق ومر معنا دلالياً وإيقاعياً. الموقع الأول في البيت الثاني عشر (في الشطر الأول) حيث يجتمع هذا المخاطب مع ضمير الجمع الغائب المذكر. لكن هذا الاستعمال للضمائر هنا هو أقرب إلى المجاز منه إلى الحقيقة، فضمير المخاطب المفرد المذكر يحل مكان ضمير المتكلم المفرد ويؤدي دوره، كأننا في ذلك إزاء تحايل نحوي ـ ودلالي ـ على الانقطاع الذي أصاب ضميري المتكلم في البيت العاشر وامتداده في البيت الحادي عشر، في محاولة للاتصال بذلك الغائب المؤنث عبر التبعيد الذي يعتمده. لكن حلول ضمير جمع الغائب المذكر مكان ضمير المؤنث الغائب يقيم انقطاعاً جديداً أبعد من الأول. في التحول الأول تعبر السمات المشتركة بين الطرفين المستبدل أحدهما بالآخر عن الوصل الذي يحكمه،[66] مقابل تعبير السمات المتعارضة بين طرفي استبدال التحول الثاني عن الفصل الذي يسوده، والذي يؤكد التكرار غلبته[67].

---

(66) ذلك أن كلاً من المتكلم والمخاطب هنا هو مفرد ومذكر.

(67) إذ إن اعتماد جمع المذكر الغائب يبدو نافراً ليس في علاقته بضمير المخاطب، وليس في علاقته بالضمير المؤنث الذي حل محله وحسب، بل أيضاً في هذا الاستعمال الذي يجري فيه كما تدل على ذلك حالة وروده الثانية (تنكسوا...) حيث لا يصح مبدئياً ـ أو حقيقة ـ ورود احتمال التذكير فيها.

الموقع الثاني حاضر في البيت السادس عشر حيث يجتمع ضمير المخاطب المفرد المذكر مع ضمير الغائب المفرد المؤنث العاقل. وهذا الأخير يحيل لأول مرة إلى المرأة التي كان ضمير التأنيث يلمح إليها عبر الديار والطلول والظعائن. لكن الذات تبقى متوسلة لضمير المخاطب المذكور مؤكدة للتبعيد القائم بينها وبين نوار المعنية بضمير التأنيث الغائب مشيرة إلى الانقطاع المستمر في العلاقة بينهما، يدعمه اختلاف الصيغتين الفعليتين اللتين يأتيان فيهما (المضارع للأول والماضي للثاني) كما تدعمه صيغة التقدير (الإضمار) هذه التي يأتي فيها مقابل صيغة الإثبات (الحضور) القائمة في البيت الثاني عشر، كأنها إشارة إلى مزيد من التبعيد والانقطاع. وإذ يتكرر الضمير المؤنث للغائب في البيت فإنه يعلن سيطرة لهذا الغياب المؤنث الذي يعم بوضوح في بقية الأبيات مكرساً انفصالاً واضحاً.

أما القسم الثاني فيبدأ بضمير المخاطب المذكر المفرد ويكرره (في البيتين 20 و 21). يبدو هذا الضمير استمراراً لذلك القائم في القسم الأول، وهو ينتهي باعتماد ضمير المتكلم المفرد المذكر، كأنه إرهاص بما سيسود في القسم الثالث. ولما كانت ذات المتكلم هي ـ على الأرجح ـ المعنية في مخاطب المطلع هنا فهي تبدو مكونة للإطار الكلي للقسم بأكمله؛ كما تأتي الصيغتان المعتمدتان مناسبتين للدور التوسطي الذي يقوم به هذا القسم بحيث تتصل الأولى بتلك السابقة عليها في القسم الأول، وتتصل الأخيرة بتلك اللاحقة عليها والمهيمنة على الجزء الأول من القسم الثالث. وقد يكون تكرار ضمير البدء تأكيداً على تواصله بما سبق ولاحظنا تكراره في القسم الأول (في البيتين 12 و 16) بينما يشكل ضمير النهاية (في البيت 54) مطلع تلك السلسلة التي تمتد إثره في القسم الثالث. إنما يجاور ضمير البدء ضمير الغائب المفرد المذكر في حالتي التكرار اللتين يأتي فيهما. وإذا لم يكن من الممكن الحسم في أن هذا الغائب يدل، في عملية استبدال يتكرر لجوء النص إليها، على المرأة الغائبة، فإن تضمنه الدلالي عليها أكيد على كل حال. في هذا التضمين تحول جديد يزيد من انقطاع المرأة وفصلها بما يتفق مع الموقف الجديد المعلن في هذا القسم؛ ويقوي من هذا البعد التضميني اتصال الضمائر الأربعة المتعاقبة نحوياً (في البيتين 20 و 21) بأربعة ضمائر مؤنثة للغائب، غلبة المفرد فيها واضحة وإن كانت تدل جميعها على غير العاقل (في البيت 22). وغير خفي أن هذا الاتصال النحوي يتفق مع البعدين الدلالي والايقاعي في الأبيات المذكورة.

والملاحظ أن ضمير المتكلم في نهاية القسم (في البيت 54) يرتبط بدوره بضمير الغائب المؤنث المفرد الوارد قبله (في البيت 53) كشكل من أشكال التماثل مع ضمير المخاطب في بدء القسم. وهو يؤذن بما سيأتي بعده من هيمنة لهذا المتكلم، كما لا يعدم صلة له بما تقدمه. فإذا

كانت صيغة المتكلم المتطابقة معه في القسم الأول (في البيت 10) قد ارتبطت بضمير تأنيث غائب هو جمع لغير العاقل الجامد (الطلول) فإن صيغته الواردة هنا (في البيت 54) ترتبط بضمير تأنيث غائب هو مفرد لغير العاقل الحيواني (الناقة). كأن هناك تطوراً يحدث من القسم الأول إلى القسم الثاني ويهيء لبروز العلاقة بضمير التأنيث الغائب المفرد للعاقل (نوار) في القسم الثالث (في البيت 55).

خلال شبكة العلاقات المتداخلة هذه، وعبر ما تعرفه من سيرورة في القسم الثاني الذي يشهد استعمالات متنوعة للضمائر، خاصة لضمير التأنيث المسيطر في داخله الذي يؤكد استمرار البؤرة الدلالية للقسم الأول فيه وبروز أنواع جديدة، خاصة منها المثنى (في الأبيات 28 و 29 و 31 و 34) الذي يدل على الوصل المتضمن في هذا القسم التوسطي، يتنامى التعبير في ما يشبه الكشف المتتابع عن علاقاته المحورية العديدة.

في القسم الثالث يتقدم ضمير المتكلم المفرد منذ البيت الأول (البيت 55) بصيغة مطابقة لتلك التي انتهى إليها في القسم الثاني (الياء)، وهو يأتي في سياق تعبير نحوي يمتد في بيتين متعاقبين (55 و 56) مثله وإن تميزت الوجهة فيه هنا عن تلك القائمة هناك، كتأكيد عبر هذين الوجهين على هذا الاتصال القوي بين القسمين. إنما يتميز عنه كما أسلفنا بارتباطه بضمير الغائب المؤنث المفرد للعاقل الدال على المرأة المعنية في النص بأكمله (نوار). في ذلك تمايز أيضاً عن حالة اللقاء الأول بين هذين الضميرين (في البيت 16) حيث لم يرتبطا في إطار نحوي، وحيث اعتمد ضمير المخاطب المقدر (الغائب) مع هذا الضمير المؤنث، وبالتالي إمعان في الاتصال بين الطرفين. وهو يظهر أقوى وأشد في البيتين اللاحقين (57 و 58) حيث يحل ضمير المؤنث المفرد للمخاطب (مثبتاً ومقدراً معاً) محل ضمير المؤنث الغائب مرتبطاً بضمير المتكلم. في هذا الاختلاف تقريب واضح يستحضر الغائب وإن كان يصمه بالسلب، ويبدو هذا الاستحضار مدخلاً لانطلاقة الذات عبر ضمير المتكلم في عملية استعراض واسعة على مرحلتين يسود المفرد منه في الأولى منهما المتضمنة في الجزء الأول (حتى البيت 77) ويسود جمعه في الثانية التي تتخذ من الجزء الثاني (في الأبيات 78 و 88) مجالها الحيوي.

لا يغيب عن الانتباه أن ضمير المتكلم المفرد المذكر يقيم صلة واضحة ومتميزة في الجزء الخاص به مع ضمير التأنيث الغائب الذي في تناوبه الدلالة على الليلة (والخمرة والجونة والكرينة) وعلى الريح (أو القرة) وعلى الفرس (والشكة والمرتفعات والمنخفضات والحمامة) والدار المهيبة (وجنّها) وجزور الأيسار (والرذية والرياح) لا يكف عن الإحاطة إلى ذلك المؤنث الغائب المستحضر (المرأة) والتذكير به. كما لا يغيب أن ضمير المتكلم المفرد المذكر

نفسه قائم في ضمير جمع المتكلم (المذكر) الذي يفتتح ويسود الجزء الثاني. وهو ما يفسر التحام الجزءين دون حاجة إلى أداة وصل بينهما كما ألمعنا إلى ذلك سابقاً، وما يجعل من هذا القسم بأكمله القسم الأرقى وحدة ووصلاً في هذه الهيمنة المطلقة لضمير المتكلم المذكر. ويتمتع ضمير جمع المتكلم في الجزء الثاني بميزة سبق ولاحظناها بالنسبة لضمير المتكلم المفرد (الخاص بالشاعر) في القسم الأول خاصة وضمير الغائب المؤنث (الخاص بنوار) في القسم الثاني خاصة، تتمثل في التحولات المختلفة التي تطرأ على مدلوله أو في الصيغ الضمائرية المختلفة التي يتخذها هنا. فجماعة الشاعر التي ينتمي إليها (قبيلته أو حيه أو عشيرته) والتي يدل عليها ضمير جمع المتكلم، تعرف تحولاً من «نحن» (في البيت 78) إلى «هي» (العشيرة: في البيت 79) إلى «هم» (المعشر: في البيتين 81 و82). كأن في هذا التعدد استجماعاً للتعددين السابقين واحتواء لهما في الإطار الجماعي الذي يدل عليه الضمير الأخير، أو كأن فيه الحل المتوخى لانفصال الضميرين السابقين ومدلوليهما.

في ذلك كله تلاؤم مع المعطى الدلالي والإيقاعي والأسلوبي للنص إن لم يبلغ أحياناً درجة راقية من التطابق فإنه بقي غالباً على نسبة عالية من التماثل والتجانس. فينهض النص بناء لذلك على قدر كبير من التكافؤ أو التعادل بين مستوياته البنيوية المختلفة يدل على إبداعيته الشعرية الرفيعة.

رابعاً: في الأبعاد الدلالية:

إن بحثنا في الأبعاد الدلالية المختلفة للنص يقتصر على محاولة التوقف، دون تمعن وتفصيل، وذلك تلافياً لتطويل يستلزمه تأويل غير محصور الحدود، عند الخطوط الكبرى لأهم بعدين عامين منها: الاجتماعي والذاتي، معتمدين في استقرائها على الأسس التي تمت بلورتها بصدد بنية النص وخصوصية تشكلها النظمي.

1 ـ البعد الاجتماعي:

تبين لنا أعلاه أن بنية النص العامة قائمة على صراع بين الوصل والقطع فيه انتصار واضح للأول على الأخير، في انتظام نصي يمضي من القطع إلى الوصل عبر توسط بينهما يعطيه تشكلاً ثلاثياً. لكن الفصل المسيطر على القسم الأول يتجسد في مطلعه في الديار الدارسة التي غادرها أصحابها. وتبدو هذه المغادرة جاثمة في أساس معاناة الشاعر. ولأنها غيبت الحبيبة في المجهول يتجه الشاعر، كما رأينا في القسم الثاني، نحو المستقر والمعلوم كما يتمثل في القسم الثالث.

ضمن هذا المنظور يمكن القول إن الفصل الذي يشكل قاعدة شكوى الشاعر يشير إلى ظاهرة اجتماعية محددة تقوم على التنقل والرحيل وعدم الاستقرار، وتنم عن وضع اجتماعي معين في ذلك الحين هو وضع البداوة. في المقابل يشير انتصار الشاعر للوصل وتعظيمه بديلاً من الفصل الذي يواجهه بسلبية إيجابية كما أوضحنا آنفاً إلى انتصار للحضارة ضد الغياب، وللحضارة ضد البداوة.

هكذا يتبدى النص وكأنه في بنيته العميقة يحفل بنزوع قوي نحو التحضر باعتباره حلاً للمشكلات التي تنشأ عن البداوة. ويقدم تشكلها النظمي عرضاً مفصلاً لهذا المنزع. فالترحل المرتبط بالبداوة مرتبط أيضاً بالحياة البدائية والوحشية. والقسم الأول يبدي عن تجاورهما بحيث تحل الواحدة محل الأخرى دلالة على ذلك القرب المكاني الذي يجمعهما. يجعل هذا القرب النص يقيم نوعاً من المساواة بينهما، بحيث يأخذ المجتمع الوحشي الذي يحل في المكان المتروك من المجتمع البدوي، حيِّزاً مساوياً له فيه. فتغلب على الجزء الأول من هذا القسم الذات الحيوانية، في حين تغلب الذات الإنسانية المترحلة على الجزء الثاني، كما يتناوب كل من الطرفين الإغارة على مواقع الآخر في عمليات التشبيه التي تعنيهما. فيقوم بين الطرفين تماثل قوي يستغله القسم الثاني في عملية إدانته للقوانين التي تحكم أحدهما (البدوي) من خلال تعبيره عن الآخر (الوحشي). وإدانة القطع في هذا القسم، بقدر ما هي إدانة للمجتمع الوحشي، هي أيضاً إدانة للمجتمع البدوي بما هو قائم على الاضطراب ومعرض للخطر، مع ما يحتمله هذا وذاك من أذى وضرر ومن تفكك وانحلال. والإدانة قائمة في ذينك التشبيهين المديدين للناقة بالأتان ثم بالبقرة الوحشية. ففي الأول يتقدم الاضطراب في جسم العير نفسه، وفي هذا الانفصال الذي يمضي فيه مع أتانه. إن الانتقال مدعاة مخاطر كما تشير إلى ذلك مخاوف العير من مرتفعات الطريق. لكن الإقامة في الموضع الجديد مدعاة خطر آخر يدفع بالعير وأتانه إلى الانتقال مجدداً إلى مكان آخر. أما الثاني فيبين بدءاً عن نمط من الخطر الذي يحيق بهذا الوضع الوحشي ـ البدوي، حيث أن الأذى الحاصل من قبل السباع ينم عن بالغ أذاه كما هو متحقق هنا بموت الفرير، كما أنه يتهدد حياة البقرة نفسها، ويدفعها إلى فرار رهيب يشترط القتل.

إن هذا المجتمع المعرض باستمرار لخطر الطبيعة أو الأعداء، والمضطر على الدوام للتنقل والبحث عن مكان أفضل، هو مجتمع هش وضعيف، مهدد دوماً بالبعثرة والتمزق. إنه باختصار عالم الصراع المستمر مع الطبيعة أو مع الآخر. وهذا الصراع هو أحد أسباب قوة اضطرابه وعدم استقراره الرئيسة. إزاءه يبدو المجتمع الحضري مجتمع الثبات والاستقرار، وإنما أيضا مجتمع المناعة والحماية، والقوة والتضامن. كما يدل على ذلك القسم

الثالث، وخاصة الجزء الثاني منه حيث تبرز بقوة قوانين هذا المجتمع ثابتة راسخة تقوم على الحق والخير والكرم والوفاء والمجد. لذا يبدأ هذا الجزء بالجمع وينتهي بالجمع متمثلاً في وحدة دلالية وإيقاعية وأسلوبية متميزة، إذ تكرس البعد الحضري الذي يوحي به الوصل الغالب عليه تكرس كذلك وحدة اجتماعية متماسكة تشترطه. في هذا الجانب الأخير يظهر الانتصار للمجتمع الحضري قائماً على أساس الانتصار لوحدة العشيرة أو الحي أو القبيلة. فالنزوع إلى التحضر مفهوم في النص على أساس من اللحمة القرابية أو القبلية، أو من العصبية العشائرية أو القبلية التي تتكفل بتأمين مختلف الشروط التي يقتضيها هذا المشروع. فإذا كان من هذه الشروط قوة ومنعة المجتمع، وغناه وثراؤه، وتعاونه وتضامنه، فإن العصبية القبلية التي تلم متفرق العناصر المكونة لهذا المجتمع في وحدة صلبة متينة تتنافس (العناصر) في الدفاع عنها (الوحدة) والمبادرة في المكارم والفضائل فيها ومجابهة المصاعب الطبيعية والعدوانية التي تتعرض لها تؤمن الإطار الوحيد الذي يجد الفرد فيه الطمأنينة والأمان. ربما شكل هذا التوجه الأساس المادي ـ التاريخي للتغني فخراً أو مديحاً بصفات ومزايا مثل القوة والبطش والمروءة والكرم والسخاء، أو بالعكس ـ في حالة غيابها ـ تعريضاً وهجاء في الشعر العربي القديم، بحيث كونت مقولات فكرية وقيماً إجتماعية وأخلاقية رسخت في التعبير الشعري وأصبحت تقليداً يتردد لاحقاً في المستوى الفني والجمالي له وإن بعدت العلاقة أو انتفت بينها وبين الأوضاع الاجتماعية ـ التاريخية التي أتاحتها.

على هذا الأساس يصبح الانتصار للوصل، قبل أن يكون انتصاراً للتحضر، انتصاراً للعصبية القبلية بقدر ما هذه تشترط ذاك. ويصبح الانتقال، بدل أن يكون توجهاً قلقاً يفضي إلى مجهول أو يهدد مصيراً (كما في البيت 56)، إقامة لمواطن ومواقع معروفة ومتصلة تؤدي غاياتها وتخدم أصحابها، وبدل أن يكون استنزافاً ضائعاً (كما المرأة.. والأتان.. والبقرة الوحشية..) حتى الموت (كما مع الفرير.. والكلبتين..)، يصبح عملاً مثمراً ومنتجاً بل محيياً (كما بشأن الرذية.. والأيتام.. والعشيرة.. والمرملات...). وبدل أن يكون الإنسان والمجتمع عرضة لتحكم الطبيعة والآخر، يصبح هو المتحكم بهما والسيد عليهما (كما بالنسبة للعشيرة في البيت 86.. والربيع في البيت 87..). بل إن هذا التغلب على «الطبيعي» الخارجي يتصل أيضاً بالتغلب على «الطبيعي» الداخلي القائم في الذات أيضاً، لإنجاز ما هو حضاري ومدني فيها (لا يميل مع الهوى.. في البيت 82.. وهم العشيرة.. في البيت 88). إن الرضا الذي تتم الدعوة إليه في وسط السياق الخاص بالعصبية القبلية النازعة إلى التحضر (في البيت 83) إنما يأتي في موضعه الدلالي والنظمي معبراً عن هذا التوازن والانسجام بين الذات ومحيطها القبلي الحضري بما يتضمنه ذلك من نفي للانتقال ومخاطره (في البيت 56) بقدر

ما يمثله من ضمان لأمن وطمأنينة الذات في هذا المحيط.

يبدو هذا الطرح بأكمله وكأنه يعين حداً قاطعاً تاريخياً حاسماً من تطور المجتمع العربي في نجد والجزيرة العربية عشية أو مطلع القرن السابع الميلادي. فهو يشير إلى تنامي التطلع إلى مجتمع حضري متطور يتخلص من البداوة ومشكلاتها، متأثراً في ذلك بما كان يعهده قربه وحوله خاصة في إمارتي الحيرة والشام، أو امبراطورتي الفرس والروم، من تطور وتقدم حضاريين، مرتبطين بالإقامة والاستقرار، بالمجتمع المديني تحديداً. كما يشير في الوقت نفسه إلى منطلقاته وتصوراته المبنية على أوضاعه الخاصة المتمثلة خاصة في العصبية القبلية. وفي ذلك يعلن النص مأزقه: عدم انسجام الوسيلة المتبناة مع الغاية المتوخاة. ذلك أن الحضارة، المجتمع الحضري أو المديني، هي انفتاح وتعدد بشكل رئيس، في حين أن العصبية القبلية انغلاق وتوحد.

ربما كان لنضج الظروف التاريخية ـ الاجتماعية، ولتفاقم مأزق المسعى لتطويرها وتحسينها، ما يفسر تكون الشروط المادية ـ الفكرية لاستقبال دعوة جديدة تتبنى هذا التطوير بوسيلة جديدة إن لم تفرط في العصبية القبلية فإنها لم تتوقف عندها. وهذا ما تولاه الطرح الديني الجديد (الإسلام) آنذاك.

2 ـ البعد الذاتي:

على ذلك المعطى البنيوي للنص في التناقض المطروح بين الفصل والوصل والانتصار البارز للوصل على الفصل فيه يتشكل التعبير الذاتي عن الرغبة الشخصية للشاعر، صريحة تتعلق بالتشكل النظمي للبنية الدلالية للنص، ومموهة تتصل بالتحقق الاستبدالي لهذه البنية نفسها.

إن الطرح الخاص بالفصل والوصل طرح موضوعه المرأة. إذ ليس الفصل هنا إلا ابتعاداً للمرأة عن الرجل، والانتصار للوصل إعلان صريح عن الرغبة بهذه المرأة الغائبة. ضمن ها التصور يصبح النص بأكمله، بقدر ما هو تعبير عن المعاناة التي يطلقها غياب المرأة، تعبيراً عن رغبة بالوصل أو الوصال، نداء للمرأة الغائبة واستدعاء لها. إنه الصوت الذي تطلقه الرغبة بقدر ما يعبر عنها. فهو ينطلق من الطلل، من غياب المرأة الذي يدل عليها بقدر ما يستحضرها. فالمطلع الطللي صورة حية للحرمان الذي يواجه الشاعر، وتعبير عن مضاعفاته من جهة، وصورة عن ذلك التعويض الذي يستدرجه من ناحية ثانية. إنه الواقع الحسي الذي يبدي بشكل بارز ومكبر، هوامي، انفصال المرأة وغيابها، وبالتالي أثره التدميري

العظيم. لكنه أيضاً تعويض عن هذا الحرمان بقدر ما هو تمثيل له، بقدر ما يشكل استحضاراً للمرأة هوامياً بدوره.

يتقدم المكان الطللي على هذا النحو بديلاً للجسد المفقود. وهو إذ يثير الشوق إليه ويبدي عن عظيم الحاجة إليه والرغبة فيه، يقدم صوراً غير مباشرة ومموهة عنه. هكذا يتشكل هذا المكان وكأنه جسد المرأة الغائب، فيصبح تأمله، وتتبع قسماته المختلفة تعويضاً عن التأمل والتمعن في ذلك الجسد المستحيل. في هذا التعويض بالذات يكمن النزوع الذاتي نحو الاتصال أو الوصال بهذا الجسد. ضمن هذا السياق يصبح التشبيه مناسبة لكشف هذه النزعة بطريقة مموهة ومتنكرة. فإذا كانت الأطلال فيه كتابة ووشماً، فإنها تعبر بذلك عن هذا البعد المزدوج لها باعتبارها صوتاً للرغبة يطلقه النص وتمثيلاً لموضوعها. أي ذلك الجسد الذي يرتسم الوشم عليه. ربما كان الاستغراق في هذا الجانب هو الذي يدفع الشاعر إلى المضي في التعامل معها تعاملاً إنسانياً، فيسألها في وميض لحظة حميمية لا يلبث العقل أن يحد من مداها. فتسترد الواقعية التعبير من هوامه التخييلي، ويبدو التعويض عبثياً، والجسد مستحيلاً، والإحباط محكماً ليتفق ذلك مع القطع السائد في القسم الأول.

في انعطاف النص بعيداً عن هذا الإحباط لا يكف القول عن الإيحاء بتوجهه الأساسي نحو الوصل. كما يدل على ذلك القسم الثاني من قطع اللبانة إلى قضائها (من البيت 20 إلى البيت 54). هكذا تصبح الناقة وسيلة للجد وراء الرغبة من أجل تحقيقها، والقسم الثاني سعياً وراء الوسيلة التي تتيح التخلص من الشروط التي أدت إلى ذلك الإحباط. يصبح التعويض المجال المحظي لهذا الانتقال؛ ويأتي التشبيه هنا مجدداً ليعبر عن هذا التحقيق الهوامي للرغبة في المرأة. فالناقة بديل المرأة الغائبة، وذلك بالتوهم القائم في وجه التشبيه، في إتقان قيادتها تحديداً، حيث تتبدى الناقة على أفضل ما يكون من الأداء بفضل تحكم زمام راكبها بها: كصهباء تقودها الريح... أو ملمع يقودها أحقب... أو مسبوعة يقودها حبها لوليدها وللحياة.. تتميز هذه الحالات الثلاث هنا بتأكيد المشبه به فيها لذلك الجموح المتصاعد في السرعة والانتقال. وتتعدد أنواع القيادة فيها كأنها تحاول استيعاب أوجه القيادة المتنوعة لذاك الذي يمسك بزمام الناقة، ماضية فيها من الخارج نحو الداخل بما يتفق مع اتجاه القسم الثاني، في وضعه التوسطي، من القطع في القسم الأول إلى الوصل في القسم الثالث. ويكون التشبيه الثلاثي تطلعاً إلى احتلال موقع راكب الناقة هذا كتعويض عن افتقاد موقع ركوب آخر. فبديلاً لتلك المرأة الغائبة يجري تحكم بما هو قائم، يعلن عبره مشيئة ومقدرة فحوليتان إزاء العجز الذي سيطر في القسم الأول. تبدو هذه المقدرة عظيمة بقدر ما تلقى من مقاومة أو تواجه من مصاعب. وهي تتصاعد بوضوح من الغيمة التي تكاد لا تعاند حركة

الريح، إلى الأتـان التي تظهـر موضـع ارتياب ووحـام وتعريـد، إلى البقرة الـوحشية صـاحبة الغفلة القاتلة وتابعة الهادية والعاصية على الصيادين وكلابهم.

يأتي إعلان هذه القدرة الفحولية مدخلاً لاستعراض مجالات نفـوذها. فهي التي تنـال، في الجزء الأول من القسم الثالث، المستعصي (الخمرة..) وتتحكم بالـطبيعة (الـريح) وتحمي ساحتها (فروسية) وتبين كفاءتها الرجولية المتفـوقة عـلى كل الصعـد (في الدار البعيـدة وفي الدار القريبة: إزاء الغرباء ومـع النساء والأطفـال...)... والتي تبين، في الجـزء الثاني من هـذا القسم، عن انتمائها إلى القانون الأبوي (البطريركي) وعن انتسابها إلى الأنا ـ الأعلى، مكرسة بذلك وجودها الاجتماعي، منتزعة فيه شرعيتها وشرعية رغبتها، تصدح بهـا في جوقـة الجماعـة. في هـذين الجزءين الأخـيرين يعلن القسم الثالث الشروط المؤاتيـة لذلـك الوصـل المطلوب. فهذه المقدرة الفحولية العـظيمة، وذاك الاعـتراف الجماعي بهـا وبموضـوع رغبتها، يستـدعيان حكماً مجيء تلك المرأة، وصلها.

هـذا التشكل العـام للنص ككلام للرغبـة لا يكف عن الإيماء إلى مـا يتعدى العـلاقـة بالمرأة المذكورة. فالرغبة المعلنة بتمويه لا يخفى عـلى الناظـر تشي برغبـة بنيويـة أعمق لا يسبر غورها بسهولة وبساطة. إذ يـركز النص عـلى السلوك والفعل دون النـوايا والمقـاصد، كـما يبدو ذلك بالنسبة لنوار التي يدين بعدها دون أي إشارة لعاطفتها، وللمجامل الذي يحسن معاملته بغض النـظر عن نواياه، أو اللئيم الذي تضمـه العشـيرة دون التفـات إلى نفسيتـه، فكـأنـه يستغرق في عملية تمويه مضاعفة، من خلال محاولته الايحاء بأن الاهتمام يجدر أن ينصب، فيما يتعلق بالنص، على قوله الظاهر دون باطنه ونواياه ورغباته الدفينة.

إن اسم المـرأة لا يعلن إلا في المقطع الخـامس (الأخير) من القسم الأول، كـأن هنـاك عملية كشف متنامية تتتابع حتى الوصـول إليه من «الأنيس» (في البيت الثـالث) إلى «الجميع» (في البيت 11) إلى «الظعن» (في البيت 12) حتى بلوغه (في البيت 16). لكنـه يغيب تماماً في القسم الثاني، ليعود فيتبع وجهة معاكسة في القسم الثالث، إذ يرد في مـطلعه (في البيت 55) ليمضي التعبير لاحقاً في عملية متصاعـدة من الابتعاد يشـير إليها «مجلس الكـرينة» (في البيت 60) فـ «الحي» (في البيت 63) فـ «مجلس الغـربـاء» (في البيت 70) فـ «الجميـع» (في البيت 74). كـأن الوسط الـذي يأتي رداً عـلى تفاقم الغيـاب، ويتفاقم فيـه التشبيه أيضاً، هو مجـال التمهيد للتعبير عن الرغبة اللاواعية. يتمثل هذا التمهيد بأشكال متعددة تأخذ منحى تتـابعياً يقـوم خاصـة التشبيهان المـطولان الواردان في هـذا القسم (الثاني) بـأدائه. ذلـك أن التشبيـه الموجز يبدو وكأنـه نوع من التضييع، من إيهام بتصعيـد كما بحيـادية يؤديها عنصراه العاليـان والأنثويان، كأنه بذلك مدخل لما يليه.

يشي التشبيه المطول الأول، في العلاقة التي تقوم بين الأتان والأحقب، بالتعبير عن عقدة أوديبية عميقة. ذلك أن الأتان التي تشبه الناقة يقودها فحل عنيف. كأن هذا الفحل يمثل بصورة لا واعية الشاعر الذي يقود الناقة. لكن هذا الفحل ليس ذكراً يؤكد فحولته وحسب، وإنما هو أيضاً أب (أو مشروع أب) في إيساقه للأتان. كأنه بذلك يمثل تلك الرغبة الدفينة اللاواعية لدى الشاعر في لعب دور الأب والحلول محله. لكن هذه الرغبة لرهبتها لا تصدر فقط بهذا الشكل المموه والمقنع، وإنما أيضاًيشكل إعلانها على هذا النحو مناسبة لتعبير آخر يرتبط في وجه من وجوهه بها. وهذا ما يؤديه التشبيه المطول الثاني الذي ينطلق تحديداً من مقتل الإبن. كأن هذا القتل يأتي مباشرة عقاباً له على هذا الاختراق الاستثنائي لحواجز المنع وبلوغ ميدان اللاوعي العميق. ويكون العقاب على المستوى نفسه «للخطيئة»، ويأتي نموهاً مثلها. إن البقرة الوحشية التي تشبه الناقة هنا تبدو مدفوعة في انطلاقها بدءاً بالبحث عن ابنها الضائع. كأن هذا السبب، بالإضافة إلى التشبيه الأول، يقيم صلة بين الشاعر والابن المذكور. لكن العلاقة لا تتوقف عند هذا الحد. فهناك جانب آخر يتمثل في الشكل الخاص الذي يتخذه قتل الإبن. كأن التشبيه يعبر عن رهاب نفسي هنا لا ينفصل عن جانب العقاب الأول. فالشاعر يشير إلى أن إهمال المرأة له وابتعادها عنه مع جماعتها إنما يعرضه لخطر القتل تماماً كما حصل للفرير. فلا يكون في هذا التشبيه استدعاء لنوار وحسب، وإنما يتمثل فيه المدى النفسي العميق الذي تشغله علاقته بهذه المرأة. يؤكد وجهة التفسير هذه، كما يفهم على ضوئها، التشبيه الوارد في الجزء الثاني من القسم الأول والخاص بالنساء المغادرات للمكان. فالتشبيه المذكور يقرنهن بالنعاج والظباء (في البيت 14)، وكان الجزء الأول قد أشار إلى أطلاء وبهام البقر الوحشي التي حلت مكانهن في ذلك المكان (في البيت 7).

إذ ينال الابن عقابه، لتمثله بالأب والحلول محله، فإن الرغبة الأوديبية يمكن لها أن تتحقق من ثم دون عوائق تذكر، وإنما أيضاً من دون تصريح مباشر. هكذا لا يكون القسم الثالث مظاهرة فحولية طاغية وحسب، وإنما تأدية مباشرة (لعباً مباشراً) لدور الأب. فالمقدرة على نيل الصعب، والتحكم بالريح وركوب الفرس العظيمة، والظهور كند للغرباء المخيفين، وذبح النوق للمحتاجين... جميعها أدوار رجولية فحولية تنضح بالدلالات الجنسية المثيرة. لكنها أيضاً تشير بقوة إلى دور الأب الذي يحيي المجلس بخمرته، ويحمي الفقراء من الطبيعة، كما يحمي الحي من الأعداء، وينجح في مواجهة آباء آخرين، وفي إطعامه للمحتاجين... في هذا الجانب الأخير خاصة يأتي البيتان الأخيران (76 و 77) لتأكيد هذا البعد الأبوي ـ الأوديبي، أي باعتباره حلولاً مكان الأب الذي يجري التخلص منه. ففي البيت

الأول (76) يجعل الشاعر المرأة الضعيفة الفقيرة رذية ويشبهها بالبلية،[68] كأن في تلك الاستعارة والتشبيه محاولة لبلوغ الرغبة اللاواعية: قتل الأب - من أجل «الاعتناء» أو الاستحواذ على الأم؟ -. ذلك أن المرأة هنا تقدم كمن قضى معيلها أو صاحبها، ويأتي الشاعر فيخلصها ويحييها عن طريق إعالته لها، حلوله محل الزوج الذي قضى.[69] يتأكد هذا المعنى المقصود في البيت الثاني (77) في ذكر الأيتام الذين يتولى الشاعر أمرهم على أفضل ما يكون.

يتم في الجزء الثاني من القسم الثالث، باعتباره مجال الوصل الأرقى، الاعتراف المموه بهذه الرغبة وتحقيقها، باعتبار هذا السلوك سنة الآباء. . . (في البيت 81)، خاصة في هذا التوضيح في الإطار الجماعي (وإن كان للغائب - كمزيد من التمويه) للدور الأوديبي، من خلال الاهتمام بالنساء اللواتي قضى أزواجهن، بالأرامل. في هذا الإطار حيث يصبح الوصل عالياً يجيء كذلك تحقيق الرغبة اللاواعية، فيلتحم على هذا النحو اللاوعي التاريخي باللاوعي النفسي في التشكل البنيوي للنص.

على هذا النحو لا يقول النص مرحلته التاريخية وحسب، وإنما أيضاً مرحلته الأوديبية. وإذ بقي درسه في هذه وتلك أولياً يكتفي بالخطوط العامة فلأن المعطيات المتوفرة عنهما أولية. ربما أتاح الإطلاع عى معلومات أوفى وأدق فرصة العودة مجدداً إلى هذا الخطاب المتعدد الأبعاد لبحث تفاصيله وتقصي دقائقها بشكل أتم وأكمل.

---

(68) يعلق الزوزني: «الرذية: الناقة التي ترذي في السفر، أي تخلف لفرط هزالها وكلالها، والجمع الرذايا، استعارها للفقيرة. البلية: الناقة التي تشد على قبر صاحبها حتى تموت. . .» شرح المعلقات السبع - ذكر سابقاً، ص 158.

(69) يؤكد هذه الوجهة في التفسير الكناية التي استعملت في مطلع القسم الثاني حيث اعتمد ركوب الناقة (في الأبيات 20-22) رداً - وتعويضاً؟ - على انفصال المرأة وابتعادها عنه.

الفصل الخامس

ملكوت الكلام على شفار الشهوة والموت

دراسة نص لامرىء القيس بن حجر الكندي (ت 530 هـ / 540 م):

«ألا عم صبــاحــاً أيهــا الـطلل البــالي وهــل يعمن من كـان في العصر الخــالي»

- نص الدراسة

* مقدمة: شبهة النص

أولاً: بنية القصيدة وتشكلها

ثانياً: المقدمة الطللية والتهمة الشنيعة

ثالثاً: الفحولة المفحمة في الغرام والفروسية

رابعاً: أبعاد جمالية ودلالية

نص الدراسة(1)

1 ـ ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

٥/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// 3

2 ـ وهل يعمن إلا سعيد مخلّد قليل الهموم ما يبيت بأوجال

/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥//٥// ٥/٥// ٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// 4

3 ـ وهل يعمن من كان أحدث عهده ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال

/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// 4

4 ـ ديار لسلمى عافيات بذي خال ألح عليها كل أسحم هطال

٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// 2

5 ـ وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً من الوحش أو بيْضاً بميْثاء محلال

/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// 3

6 ـ وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخُزامى أو على رَسّ أوعال

/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// 3

7 ـ ليالي سلمى إذ تريك منصَّباً وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال

/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// 4

8 ـ ألا زعمتْ بسباسة اليوم أنني كبرت وألا يحسن اللهو أمثالي

/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// 3

---

(1) ديوان امرىء القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة؛ القاهرة ـ دار المعارف بمصر [سلسلة] ذخائر العرب (24) د.ت. [1969، الطبعة الأولى 1958] القصيدة الثانية (ص 27-39).
وقد بدا لنا هذا الديوان في اعتماده نسخة الأعلم الشنتمري لرواية الأصمعي، وفي الجهد التوثيقي الذي بذله محققه فيه، أجدر بالثقة من شرح ديوان امرىء القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الاسلام ويليه أخبار النوابغ وآثارهم في الجاهلية وصدر الاسلام لحسن السندوبي، الطبعة الثالثة القاهرة لا ن. [مطبعة الاستقامة بالقاهرة] 1373 هـ/ 1953 م (ص 158-167) الذي يثبت تسعة وخمسين بيتاً لهذه اللامية مقابل الأربعة والخمسين بيتاً الواردة هنا مع بعض الاختلاف في الرواية والترتيب، وهو ما لم نأخذ به.

9 - كـذبتِ لقد أصبي عـلى المرء عـرسـه ... وأمنـع عـرسي أن يـزنّ بها الخـالي

o//o// o/o// o/o/o// /o// ... 4 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

10 - ويـا رب يـوم قـد لهـوت ولـيـلة ... بـآنـسـة كـأنها خط تمـثـال

o//o// /o// o/o/o// o/o// ... 4 o/o/o// o/o// o//o// /o//

11 - يضيء الفـراش وجههـا لضجيعهـا ... كمصبـاح زيت في قنـاديـل ذبّـال

o//o// /o// o//o// o/o// ... 3 o/o/o// o/o// o/o/o// o/o//

12 - كـأن عـلى لبـاتهـا جمـر مصـطل ... أصاب غضى جزلاً وكف بـأجذال

o//o// o/o// o/o/o// /o// ... 4 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

13 - وهبت لـه ريـح بمختلف الصـوى ... صبـا وشـمال في منـازل قـفـال

o//o// /o// o/o/o// o/o// ... 4 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

14 - ومثلِك بيضـاءِ العـوارض طفـلةٍ ... لعـوبٍ تنسيني إذا قمت سربـالي

o//o// /o// o/o/o// /o// ... 3 o/o/o// /o// o/o/o// o/o//

15 - كحقف النقـا يمشي الـوليـدان فـوقـه ... بمـا احتسبا من لـين مس وتسهـال

o//o// o/o// o/o/o// o/o// ... 2 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

16 - لـطيفـةِ طي الكشـح غير مفـاضـة ... إذا انـفتلت مـرتجـة غـير متفـال

o//o// /o// o/o/o// /o// ... 4 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

17 - إذا مـا الضجيع ابتزهـا من ثيـابها ... تميـل عليـه هـونـة غـير مجبـال

o//o// o/o// o/o/o// o/o// ... 3 o/o/o// o/o// o//o// /o//

18 - تـنـورتهـا من أذرعـات وأهـلهـا ... بـيـثرب أدنى دارهـا نـظر عـال

o//o// o/o// o/o/o// o/o// ... 3 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

19 - نـظرت إليـهـا والـنجـوم كـأنها ... مصـابيـح رهبـان تشب لقـفـال

o//o// /o// o/o/o// /o// ... 4 o/o/o// /o// o/o/o// o/o//

20 - سمـوت إليهـا بعـدما نـام أهلها ... سموّ حباب الماء حـالاً عـلى حـال

o//o// o/o// o/o/o// /o// ... 3 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

21 - فقـالت سباك الله إنـك فـاضحي ... ألستَ تـرى السمار والنـاس أحـوال

o//o// /o// o/o/o// o/o// ... 3 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

22 - فـقـلت يمـينَ الله أبـرح قـاعـداً ... ولـو قـطّعوا رأسي لـديـك وأوصـالي

o//o// /o// o/o/o// /o// ... 4 o/o/o// /o// o/o/o// o/o//

23 - حلفتُ لها بـالله حـلفـة فـاجـر … لناموا فما إن من حديث ولا صال

o//o// /o// o/o/o// /o// … 3 o/o/o// o/o// o/o/o// o/o//

24 - فلما تنـازعنـا الحـديث وأسمحتْ … هصرتُ بغصن ذي شماريخ ميّال

o//o// /o// o/o/o// o/o// … 3 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

25 - وصرنـا إلى الحسنى ورق كلامنـا … ورضتُ فـذلّتْ صعبةً أي إذلال

o//o// /o// o/o/o// o/o// … 3 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

26 - فـأصبحت معشوقاً واصبح بعلها … عليه القتـام سيّىء الظن والبـال

o//o// /o// o/o/o// o/o// … 3 o/o/o// o/o// o//o// o/o//

27 - يغط غطيط البَكْر شُدّ خناقُهُ … ليقتلني والمرء ليس بقتّال

o//o// /o// o/o/o// /o// … 5 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

28 - أيقتلني والمشرفيّ مضاجعي … ومسنونة زرق كأنياب أغوال

o//o// /o// o/o/o// /o// … 3 o/o/o// o/o// o/o/o// o/o//

29 - وليس بذي رمح فيطعنني به … وليس بذي سيف وليس بنبّال

o//o// /o// o/o/o// /o// … 5 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

30 - أيقتلني وقد شغفت فـؤادهـا … كما شغف المهنوءة الرجل الطالي

o//o// /o// o//o// /o// … 6 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

31 - وقد علمت سلمى وإن كان بعلها … بأن الفتى يهذي وليس بفعّال

o//o// o/o// o/o/o// /o// … 3 o/o/o// /o// o/o/o// o/o//

32 - وماذا عليه أن ذكرت أوانساً … كغزلان رمل في محاريب أقيال

o//o// /o// o//o// o/o// … 3 o/o/o// o/o// o/o/o// o/o//

33 - وبيتِ عذارى يوم دجن ولجته … يطفن بجبّاء المرافق مكسال

o//o// o/o// o/o/o// /o// … 4 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

34 - سباط البنان والعرانين والقنا … لطاف الخصور في تمام وإكمال

o//o// o/o// o//o// o/o// … 3 o/o/o// o/o// o//o// o/o//

35 - نواعم يتبعن الهوى سُبُلَ الردى … يقلن لأهل الحلم ضُلًّا بتضلال

o//o// /o// o/o/o// /o// … 4 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

36 - صرفت الهوى عنهن من خشية الردى … ولست بمقليِّ الخلال ولا قال

o//o// o/o// o/o/o// o/o// … 3 o/o/o// /o// o/o/o// /o//

37 - كأنيَ لم أركب جواداً للذة … ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

o//o// o/o// o/o/o// /o// … 3 o/o/o// o/o// o/o/o// /o//

38 ـ ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أقل
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
لخيليَ كُرِّي كرَّةً بعد إجفال
٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥// 3

39 ـ ولم أشهد الخيل المغيرة بالضُّحا
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
على هيكل نهد الجُزارة جوّال
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// 3

40 ـ سليم الشظى عَبْل الشُّوى شَنِج النسا
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
له حجبات مشرفات على الفال
٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥// 3

41 ـ وصُمٌّ صلاب ما يقين من الوجى
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
كأن مكان الرِّدف منه على رال
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// 4

42 ـ وقد أغتدي والطير في وكناتها
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
لغيث من الوسمي رائده خال
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// 3

43 ـ تحاماه أطراف الرماح تحامياً
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
وجاد عليه كل أسحم هطّال
٥/٥/٥// /٥// ٥//٥// /٥// 5

44 ـ بعجلزة قد أترز الجري لحمها
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥//
كميت كأنها هراوة منوال
٥/٥/٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥// 4

45 ـ ذعرت بها سرباً نقياً جلوده
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥//
وأكرعه وشي البرود من الخال
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// 4

46 ـ كأن الصوار إذ تجهد عدوه
٥//٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥//
على جمزى خيل تجول بأجلال
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// 5

47 ـ فجال الصوار واتقين بقرهب
٥//٥// /٥// ٥//٥// ٥/٥//
طويل القرا والروق أخنس ذيال
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// 4

48 ـ فعادى عداء بين ثور ونعجة
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
وكان عداء الوحش مني على بال
٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥// 2

49 ـ كأني بفتخاء الجناحين لقوة
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
صيود من العقبان طأطأت شملال
٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// 1

50 ـ تخطف خزان الشُّرَبَّة بالضُّحا
٥//٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥//
وقد حَجرتْ منها ثعالبُ أَوْرال
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// /٥// 5

51 ـ كأن قلوب الطير رطباً ويابساً
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// /٥//
لدى وكرها العُنّاب والحشف البالي
٥/٥/٥// /٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// 3

52 ـ فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
كفاني ولم أطلب قليل من المال
٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// 1

53 ـ ولـكـنـما أسـعى لمـجـد مؤثّـل   وقـد يـدرك المجـد المؤثـل أمثـالي

//٥/٥   //٥/٥/٥   //٥/٥   //٥//٥   //٥/٥   //٥/٥/٥   //٥/   //٥/٥/٥   2

54 ـ ومـا المـرء مـادامت حشـاشـة نفسـه   بمـدركِ أطـراف الخـطوب ولا آل

//٥/٥   //٥/٥/٥   //٥/   //٥//٥   //٥/   //٥/٥/٥   //٥/   //٥/٥/٥   4

* مقدمة: شبهة النص:

تتصل بالشعر الذي يطلق عليه «الشعر الجاهلي» - والصحيح أن يقال الشعر السابق على الإسلام أو شعر ما قبل الإسلام، والأصح أن يقال شعر الفترة الممتدة من النصف الثاني من القرن الخامس إلى مطلع القرن السابع الميلادي - إشكاليات عدة أهمها إشكالية النحل التي وإن كانت قد طرحت مراراً من قبل أولئك الذين عنوا بجمعه وتبويبه وشرحه وتحقيقه ودراسته. . . فإنها قد عادت بقوة إلى البروز مطلع هذا القرن مع ذلك الاهتمام الذي أولاه بعض المستشرقين لها والمضاعفات التي نشأت عنه لدى الباحثين العرب وخاصة منهم مصطفى صادق الرافعي وطه حسين.[2] وبدا كتاب هذا الأخير[3] في الموضوع، عبر الضجة التي أثارها والملابسات التي رافقتها، من أبرز المداخلات التي حاولت أن تجمع متفرق ما قيل حول نحل هذا الشعر وأسبابه السياسية والدينية والقصصية والشعوبية والروائية. . . في توقّف مطوّل عندها ينتهي إلى رفض معظم ذلك الشعر المنسوب لامرىء القيس وعبيد بن الأبرص وعلقمة الفحل ومهلهل بن ربيعة وعمرو بن كلثوم وطرفة بن العبد والحارث بن حلزة والأعشى. . . واعتباره منحولاً حمل على أصحابه لغايات عدّة وضّحها في الكتاب المذكور.

ليس يعنينا هنا تناول هذه الآراء وسواها،[4] إنما نهتم منها خاصة بتلك التي تعرضت

---

(2) راجع بهذا الصدد كتاب د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية الطبعة الخامسة القاهرة: دار المعارف بمصر، 1978 (الطبعة الأولى 1956) وهو في الأصل «بحث نال به مؤلفه درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة القاهرة بتقدير ممتاز سنة 1955» وهو يقدم في الباب الرابع منه («الشك في الشعر الجاهلي (الوضع والنحل)» خاصة وفي الفصلين الثالث («النحل والوضع في الشعر الجاهلي/ آراء المستشرقين ص 352 - 376) والرابع («النحل والوضع في الشعر الجاهلي / آراء العرب المحدثين» ص 377-428) بالأخص عرضاً مفصلاً لهذه الإشكالية بأطروحاتها وأعلامها والنقاشات التي أثارتها.

(3) طه حسين: في الأدب الجاهلي القاهرة، دار المعارف بمصر 1962 (الطبعة الثانية 1927، وهي طبعة معدلة للأولى التي صدرت تحت عنوان في الشعر الجاهلي القاهرة، دار الكتب المصرية 1926).

(4) في كتاب د. ناصر الدين الأسد مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية المذكور أعلاه متابعة دقيقة ووافية لهذا الموضوع من الزاوية التاريخية ومن الزاوية النقدية يمكن العودة إليه لتكوين فكرة واضحة عن المسألة في وجوهها المختلفة.

للشاعر (امرىء القيس) وبالأخص لنصه الذي ندرس (اللامية المطولة الثانية: «ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي. . .»). وإذا كانت أسباب الشك لدى طه حسين وغيره في الشعر السابق على الاسلام وجيهة، ومعظمها في الحقيقة قديم ومستعاد، فإن من الصعب إن لم يكن من المستحيل تقبل استنتاجاته بهذا الصدد. ذلك أنه في اعتماده الشك المنهجي في مقاربة هذا الشعر من ناحية، لا يأنف في المقابل من اعتماد الاحتمال التأويلي له من ناحية ثانية، ليخرج بذلك عن المنطق الذي يدعو لالتزامه ويقع في التناقض ويتخبط في الاضطراب والتشويش، كما هو وضعه بالنسبة لامرىء القيس حيث يسود منهج الظن والاحتمال والترجيح ليبني، مقابل «الأساطير» التي يعتبر أنها كونت سيرة حياة الشاعر المعروفة، أسطورته الخاصة التي قد تبدو أكثر ضعفاً وتهافتاً من سواها[5].

---

(5) بعد أن ينطلق طه حسين من الاضطراب الذي يسم سيرة حياة امرىء القيس معتبراً إياها «أوضح دليل» على أن «الناس لم يعرفوا عنه شيئاً إلا اسمه هذا، وإلا طائفة من الأساطير والأحاديث تتصل بهذا الاسم» (في الأدب الجاهلي، ذكر سابقاً ص 196) يتابع ما يذكره بعض الإخباريين عن كندة وآل الأشعث من إسلامهم وارتدادهم حتى ثورة محمد بن عبد الرحمن بن الأشعث على الحجاج وانتحاره بعد فشله وغدر ملك الترك به ليلحظ «وقصة امرىء القيس بنوع خاص تشبه في وجوه كثيرة حياة عبد الرحمن بن الأشعث» (المرجع نفسه ص 198) قبل أن يخلص إلى القول: «أليس من اليسير أن نفترض بل أن نرجح أن حياة امرىء القيس كما يتحدث بها الرواة ليست إلا لوناً من التمثيل لحياة عبد الرحمن استحدثه القصاص إرضاء لهوى الشعوب اليمنية في العراق واستعاروا له اسم الملك الضليل اتقاء لعمال بني أمية من ناحية، واستغلالاً لطائفة يسيرة من الأخبار كانت تعرف عن هذا الملك الضليل من ناحية أخرى؟» (المرجع ذاته ص 199) متغافلاً عن جميع العناصر التي تتضمنها «أسطورة حياة» امرىء القيس والمتناقضة مع سيرة عبد الرحمن بن الأشعث ـ أم محمد بن عبد الرحمن بن الأشعث؟ ـ هذا بدءاً من الموقع الاجتماعي والتاريخي وصولاً إلى الممارسات السلوكية والشعرية.

من الواضح أن هذا النمط من الافتراض اعتباطي محض، لا تؤكده أي واقعة أو وثيقة تاريخية. وهو يستهتر بمعلومات ويرجح أخرى دون سواها، ولا يلتفت إلى التناقض بين مساهمة آل الأشعث في قتل حجر بن عدي وثورتهم انتقاماً له، ولا إلى الاختلاف الفاضح بين طلب ملك إمارة قبل الإسلام زال بانقلاب دموي على صاحبه وبين محاولة انقلاب فاشلة على حكم محلي تابع لسلطة مركزية إسلامية. عدا عن أن أوجه الشبه لا تعني التطابق حكماً، ولا هذا الأخير التوحد حتماً. مع عدم نسيان هذا الفارق الجوهري بين الشخصيتين: شاعرية أحدهما. . .

ربما بسبب هذه الشاعرية لم يكتف طه حسين بما سبق، بل مضى إلى الاستنتاج: «وخلاصة هذا البحث القصير أن شخصية امرىء القيس ـ إذا فكرت ـ أشبه شيء بشخصية الشاعر اليوناني هوميروس» لا يشك بوجودها إنما لا يطمأن إلى أخبارها (المرجع ذاته ص 199) حيث لا يناقض هذا الحكم سابقه الخاص باختلاق سيرة الشاعر وحسب (راجع بهذا الصدد مقدمة سليمان البستاني: **إلياذة هوميروس معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي** (جزءان) بيروت، دار إحياء التراث العربي د. ت. ، خاصة الصفحات: 67-9) وإنما يناقض أيضاً ذلك الاحتمال الخاص بعبد الرحمن بن الأشعث أو ابنه. . .

ففي الحين الذي يرفض طه حسين معظم ذلك الشعر المنسوب إلى امرىء القيس يؤكد: «فنحن نقبل أن امرأ القيس هو أول من قيّد الأوابد، وشبه الخيل بالعصي والعقبان وما إلى ذلك، ولكننا نشك أعظم الشك في أن يكون قد قال هذه الأبيات التي يرويها الرواة. وأكبر الظن أن هذا الوصف الذي نجده في المعلقة وفي اللامية الأخرى فيه شيء من ريح امرىء القيس، ولكن من ريحه ليس غير». [6] واللافت للنظر في ما يتعقبه د: ناصر الدين الأسد في مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية أن التشكيك في شخصية الشاعر وشعره لم يظهر إلا متأخراً ومرتبطاً بصراعات ونزاعات متعددة يصعب معها تمييز التحامل والحمل من الموضوعي والأصيل. فعدا عن عمر بن الخطاب الذي قال فيه: «امرؤ القيس سابقهم، خسف لهم عين الشعر، فافتقر عن معان عُور أصحٌّ بصر»، [7] فإن جريراً كان يرى أن «امرأ القيس اتخذ من الشعر نعلين يطؤهما كيف شاء...» [8]. وقال فيه يونس بن حبيب الضبي إنه «أشعر الناس إذا ركب...» [9] في حين لاحظ الجاحظ: «أما الشعر فحديث الميلاد صغير السن، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة» [10] ذكر الأصفهاني أخباره وأورد أشعاراً له في الأغاني [11]، كما نقل ابن الأثير سيرته في الكامل. [12] وينقل عن الأصمعي قوله: «إن كثيراً من شعر امرىء القيس لصعاليك كانوا معه»، وإشارته إلى زيادات في قصائد بعض الشعراء ونسبة بعض القصائد من مرحلة ما قبل

---

(6) طه حسين: المرجع السابق، ص 207.
بالطبع لا يقدم طه حسين هنا أي إثبات لهذه الريح أو غيرها، كما لا يقدم أي إثبات حين يعتبر أو يقبل بأن امرأ القيس «قد نبغ في وصف الخيل والصيد والسيل والمطر» و«استحدث في ذلك أشياء كثيرة لم تكن مألوفة من قبل» (المرجع ذاته، ص 207) معبراً في ذلك عن انتقائية واضحة في قبول بعض أحكام القدماء ورفض الآخر، دونما مقياس علمي أو موضوعي سليم.

(7) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ذكر سابقاً، ص 208-209.

(8) المرجع السابق، ص 227.

(9) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ذكر سابقاً ص 233.

(10) الجاحظ: كتاب الحيوان تحقيق وتقديم فوزي عطوي (7 أجزاء في مجلدين) الطبعة الثانية؛ بيروت، دار صعب 1397 هـ - 1978 م، المجلد الأول: الجزء الأول ص 54.

(11) راجع الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (20 جزءاً في 10 مجلدات مع فهرس عن طبعة بولاق الأصلية) بيروت الناشران صلاح يوسف الخليل [و] دار الفكر للجميع (روائع التراث العربي) 1970 م/ 1390 هـ، خاصة المجلد الرابع: الجزء الثامن ص 62-77.

(12) الكامل في التاريخ تأليف الشيخ العلامة عز الدين أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير (12 مجلداً مع فهرس) بيروت، دار صادر [و] دار بيروت 1387هـ/ 1967 م المجلد الأول ص 511-520.

الإسلام إليهم.[13] كما تعرض أبو عبيدة إلى اختلاط شعر امرىء القيس بغيره من الشعراء ومنهم علقمة...[14]

يحيلنا ذلك كله إلى هذا الشعر الأخير وخاصة منه إلى القصيدة موضوع الدراسة هنا. فقد أفرد ناصر الدين الأسد في كتابه المذكور أعلاه القسم الأكبر من الفصل الأول من الباب الخامس (: دواوين الشعر الجاهلي): «الدواوين المفردة» لتناول الروايات المختلفة لشعر امرىء القيس لينتهي منه إلى اعتبار النسخ المختلفة لديوان هذا الشاعر تستند إلى أصلين: رواية الأصمعي البصري والمفضل الكوفي، ملاحظاً أن الأول روى سبعاً وعشرين قصيدة ومقطعة، وأن الثاني لم تتجاوز روايته أربعين قصيدة ومقطعة.. مشيراً إلى إنكار البعض لسينية وبائية في رواية الأصمعي.[15]

وفي ديوان امرىء القيس الذي حققه محمد أبو الفضل ابراهيم ذكر للنسخ المختلفة التي اعتمدت في جمع قصائده. وهي ست أهمها نسخة الأعلم الشنتمري أبي الحجاج يوسف ابن سليمان بن عيسى النحوي عن أبي حاتم السجستاني عن الأصمعي عبد الملك بن قريب، وفيها ثمان وعشرون قصيدة ومقطوعة مشفوعة بست قصائد اختارها من رواية المفضل الضبي وأبي عمرو الشيباني وغيرهما. وهي تنتهي على النحو التالي: «هذا آخر ما صحح الأصمعي من شعر امرىء القيس، والناس يحملون عليه شعراً كبيراً وليس له؛ وإنما هو لصعاليك كانوا معه».[16] فتبدو رواية الأصمعي لشعر امرىء القيس أهم مصدر اعتمد في جمع قصائده وتكوين ديوانه، فقد اعتمد الأعلم في ما جلبه «من هذه الأشعار على أصح رواياتها، وأوضح طرقاتها، وهي رواية عبد الملك بن قريب الأصمعي، لتواطؤ الناس عليها واعتيادهم لها، واتفاقهم على تفضيلها» واتبع ذلك بـ «ما صح من رواياته قصائد متخيرة من رواية غيره».[17] وتستند هذه الرواية، كما يذكر أبو حاتم عن الأصمعي نفسه على رواية حماد: «كل شيء في

---

(13) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ذكر سابقاً، ص 327.

(14) يذكر د. ناصر الدين الأسد أن أبا عبيدة نسب أبياتاً إلى امرىء القيس وغيره، كما أورد أبياتاً لعلقمة أولها:

وقد اغتدي والطير في وكناتها ... وماء الندى يجري على كل مذنب

وقال: «وقد يخلط قوله بشعر امرىء القيس بن حجر. وقد نسبت شعر امرىء القيس وأفردته من شعر علقمة». المرجع السابق ص 329-330.

(15) المرجع ذاته، ص 481-542.

(16) ديوان امرىء القيس تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم. ذكر سابقاً ص 11.

(17) المرجع السابق ص 9.

أيدينا من شعر امرىء القيس فهو عن حماد الراوية، إلا نتفاً سمعتها من الأعراب وأبي عمرو بن العلاء».[18]

هكذا تبرز رواية حماد المصدر الأساسي المعتمد في جمع أشعار امرىء القيس. وكان لذلك أن يفتح الباب واسعاً أمام الافتراضات والتكهنات المعقولة والخيالية حول النحل الذي أصاب هذه الأشعار نظراً لما ورد من الأخبار المختلفة عن تصرفه بالشعر على هواه، وعن سلوكه الماجن والمستهتر،[19]. وإذا كان الأصمعي نفسه قد شكّك ببعض القصائد التي رواها عن حماد،[20] في حين ذكر «النحل» صريحاً في روايات أخرى،[21] فإن شبهة النحل تصبح لاصقة بهذا الشعر في مجمله، وإن كانت تتميز في حدتها بالنسبة لبعض القصائد عن بعضها الآخر.

ليس هنا مجال الحكم على هذا الشعر وسواه مما ينسب إلى تلك المرحلة السابقة على الإسلام، إذ أن الأمر يبقى في النهاية رهناً بالتقدم العلمي المتحقق في ميدان علم الآثار

---

(18) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ذكر سابقاً، ص 507.

(19) راجع رد شارل جيمس ليال (Charles James Lyall) على مرغوليوث (D.S. Margoliouth) الذي كان أول من أثار قضية النحل في الشعر قبل الإسلامي وشكك فيه حديثاً (منذ 1905) في كتاب د. ناصر الدين الأسد (المرجع السابق، ص 368 وما بعدها)، إذ يذكر تصدير ليال للجزء الثاني من المفضليات سنة 1918 حيث يتناول ما نسب إلى المفضل من تجريح بحماد الراوية (إذ قال المفضل: «قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده فلا يصلح أبداً. فقيل له: وكيف ذلك؟ أيخطىء في روايته أم يلحن؟ قال: ليته كان كذلك، فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب، لا، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره، ويحمل عنه ذلك في الآفاق، فتختلط أشعار القدماء ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد وأين ذلك!» المرجع ذاته ص 368) فيرده من الزاويتين المنطقية والتاريخية. وهو إن اعترف بالتغيير الذي قد يكون لحق ببعض شعر ما قبل الإسلام، فإنه يخلص إلى تأكيد كونه بقي دالاً على أصحابه، كما هو حال المعلقات. . .

كما يضيف د. الأسد إلى هذا الرد ما يبينه من صراع بين مدرستي الكوفة والبصرة، ومن خلاف سياسي بين حماد الأموي الميل والمفضل العباسي الهوى، ومن تنافس شخصي بينهما. . إلى جانب تناوله للعلاقة بين الأصمعي وحماد وتمحيصه للأخبار المتعلقة بخلف الأحمر. . . (المرجع ذاته: الفصل الخامس من الباب الرابع (الشك في الشعر الجاهلي): توثيق الرواة وتضعيفهم، ص 429 - 478).

(20) كما هو حال القصيدة الخامسة الضادية في ديوان امرىء القيس المذكور سابقاً ص 72. . .

(21) المرجع السابق، ص 11-12 حيث يذكر المحقق اشتمال نسخة الطوسي على ثلاثة أقسام يعتمد أولها على رواية المفضل (ما عدا مقطوعة واحدة) وثانيها على «القديم الصحيح المنحول» والثالث على «المنحول الثاني». . .

والتاريخ والألسنية والحفظ والتوثيق والدراسات المقارنة. . . وليست مساهمة د. ناصر الدين الأسد (في كتابه مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية) إلا جهداً أولياً وبسيطاً نرجو أن يحظى بالمتابعة.

بيد أننا إزاء ما لدينا من قصائد تلحق بالمرحلة المذكورة، لا يسعنا التعامل معها إلا على أنها نصوص قائمة بذاتها. ورغم ما تتميز به اللاميتان المطولتان لامرىء القيس (المعلقة والنص موضوع الدراسة هنا) من ترجيح بضعف التغيير الذي أصابهما، لا يمكننا فيما يخص الأخيرة موضوع الدرس الحسم بصدد خلوها من النحل وما شابهه من تبديل وتعديل. وإذ لا نمضي كذلك إلى تصورات خيالية وافتراضات وهمية تضاف إلى سواها، فإننا في دراستنا لهذا النص ننطلق من كونه موجوداً وقديماً. وإذا كنا لا نمضي إلى تفحص وضعه التاريخي بدقة لنحكم على ما أصابه من تغيير منذ إنتاجه حتى وصوله إلينا، إذ ليست هذه مهمتنا هنا عدا عن أنها ليست في مقدورنا الآن، فإننا نتعامل معه كنص قائم بذاته، قد يكون لأكثر من مؤلف، ربما في مراحل زمنية متعاقبة وإن لم تكن متباعدة، وإنما هو في نسيجه البنيوي واحد. وقد تكون دراسته التالية فرصة مناسبة لتبيان ذلك.

أولاً: بنية القصيدة وتشكلها:

لما كانت بنية النص قائمة في هيكلية العلاقات الأساسية التي تحكمه، مؤلفة لشبكة من الصلات أو المفاصل المحورية بين عناصره المكونة، فإن بلورتها هي في الواقع بلورة لوحدة النص الكلية التي تجد فيها تصورها الأرقى الذي ينزع عن هذه العناصر تفتتها وتشتتها، فتجد بذلك معناها ودلالتها الحقيقيين. فبقدر ما تتيح المقاربة البنيوية بلوغ المعنى المتكامل للنص والمنطق الأساسي الذي يقوم عليه تنفي عن عناصره عبثيتها أو اعتباطيتها.

وإذا كان في تحديد بنية النص اختزال لمميزات تأليفية وخصوصيات إبداعية فيه، وإدخال له في نصاب من التعميم ومستوى من التجريد، عبر تركيز على المتعارض والمتناقض كما على المتقارب والمتماثل بين عناصره، فإن البحث في تشكل هذه البنية فيه محاولة لاستعادة الخصوصية التي تتجسّد بها في نص محدد، وولوج في ميدان التفنن الابداعي الذي تشكل مساهمة هذا النص فيه قيمته الشعرية الخاصة.

هكذا يتضح أن مسعى كهذا مفارق تماماً للمقاربات التقليدية للنص التي تنصرف إلى معالجة المضمون بما يعنيه من استعادة موجزة أو مسهبة لمعناه من إشارات سريعة أو متمهلة إلى أوجه البلاغة المختلفة التي يمكن رصدها فيه، على انفصام ميكانيكي قلما يلحظ علاقة خاصة بين المضمون والأسلوب في إطار جمالي أو دلالي، وغالباً ما يستعيد مقولات وحتى

عبارات جاهزة نزع عنها تاريخ إنتاجها لتلصق بأي موضوع أو مادة درس دون تمحيص يذكر، ويصرف النظر عن الأذى الذي يمكن أن تلحقه بهذه المادة أو ذلك الموضوع. كما أنه مفارق للأحكام والمفاهيم المرتبطة بها التي إلى جانب اهترائها تظهر عجزاً دامغاً في التعامل مع النصوص بحيث لا تقدم إزاءها أي مساهمة جدية أو مجدية. لعلها في ما يتعلق بموضوع نص الدراسة الوارد هنا تظهر بوضوح هذا العجز حين تحاول أن تطلق عليه صفة القصيدة الطللية انطلاقاً من توجه الشاعر إلى الطلل، وبثه معاناته الوجدانية الخاصة؛ أو أن تعتبره من شعر الغزل ـ وربما مضت إلى حد وصف هذا الغزل بالإباحي ـ نظراً لما يتناوله من علاقات الشاعر الغرامية؛ أو تجعله من قصائد الفخر بناء لما يعمه من اعتداد ومباهاة بما تتميز به ممارسات الشاعر وخصاله من رفعة وتفوق؛ أو أنها ـ وهذا نادر ـ قد تعده خليطاً أو مزيجاً من هذه الأنماط التعبيرية أو «الأنواع الأدبية» جميعاً وقد تضيف عليها أنواعاً أو أنماطاً أخرى، وفي ذلك كله من الاضطراب وانعدام الدقة، وإنما خاصة من تجاوز لخصوصية النص وخصوصية عمليته الابداعية، ما يدفع إلى عدم التوقف عنده وإلى التركيز على معطيات هذا النص الفعلية قبل أي شيء آخر.

إذا كانت بنية النص هي موضع الاهتمام الأول فيه نظراً لدورها المركزي في استكناه وحدة جملة عناصره المكونة وعلى مختلف مستويات التعبير فيه، وبالتالي في التوصل إلى تحديد مدى جماليته الشعرية، فإن الطريقة المعتمدة لذلك تقوم على التعرف إلى التناقض ـ أو التعارض ـ الأساسي أو الجوهري الذي يرتكز عليه النص بأكمله، بحيث يشكل محوره المركزي الذي تتعلق به أو تدور في فلكه جملة التناقضات ـ أو التعارضات ـ الأخرى. إن العلاقات التي تنشأ عن هذا التناقض الأساسي في تفرعها وانبثاثها في النسيج الكلي للنص، كما في الوجهة العامة التي تحكم تطورها، هي التي ترسم الخطوط العامة لبنية النص وتعين قسماتها الدلالية الأولية.

ضمن هذا المنظور نمضي في مقاربة نص امرىء القيس محاولين أولاً التعرف إلى التناقض الأساسي الذي يحكمه، ليكون هذا التناقض ركيزتنا في تعيين بنيته العامة.

يمكن لهذه المقاربة أن تتم من زاوية مكانية يفترضها هذا التوجه المباشر بدءاً إلى الطلل كمكان يحظى بأبعاد دلالية خاصة بحيث ينتظم القول بناء لذلك على أساس التناقض الأساسي الذي يقوم بينه كمعطى مكاني يتضمن معاني التلف والبلى والوحشة والغياب والحرمان والحزن. . . وبين فراش سلمى الممتلىء حضوراً وإلفة وإثارة ومتعة وتألقاً ولذة وتحدياً وفروسية . . . وعلى قاعدة هذا التناقض ينتظم القول، وبه تتعلق جملته وتفاصيله، وحوله ترتسم المواقع الدلالية لأمكنته المختلفة الأخرى التي تجيء محملة بأبعاد الإثارة والموت

معاً كما هو حال بيت العذارى الممتلىء حضوراً أنثوياً مثيراً، وإنما أيضاً الحافل بالخطر والمهدد بالموت المخيفين، وكما هو حال أماكن الغارات ومناطق الصيد يأتيها الشاعر ليحمل هو الخطر والموت للآخرين على صهوة فرس لا تقلّ إثارة وسحراً عن المرأة. .

ويمكن لمقاربة النص أن تجري انطلاقاً من زاوية زمنية فتعين في النص تناقضاً أساسياً بين الحاضر والماضي كما يشير التوجه إلى الطلل بالتحية في مطلعه. فالحاضر الراهن يتسم بالغياب والهم والاندثار والشوق. . . وكذلك بالاتهام بالتقصير والعجز والهرم. . . يقابله ماضٍ يضج بالحضور والحيوية والجمال واللهو والشباب والقوة والثقة بالنفس والتفوق. . . وإذا كان في هذا الماضي من خطر أو احتمال لموت فإن هذا وذاك لا يصيبان الشاعر وإنما يصيبان أعداءه أو طرائده. . فتكون السلامة إلى جانب الانتصارات أو الانجازات المتحققة من نصيبه. على هذه وتلك يستند الشاعر في توقعه لمستقبل من المجد والعظمة يتجاوز الحاضر بقدر ما يكمل الماضي.

من الممكن أن نلحق بهذه العلاقة بين الحاضر ذي السمات السلبية والماضي ذي السمات الإيجابية، تلك التي تستشفّ في النص بين النهار والليل. فالنهار يلتحق صبح الطلل ويوم اتهامه بالتقصير السلبي. . مقابل التحاق ليالي سلمى الغرامية وليلة العشق المغامر معها الايجابية بالليل. . . ويبدو يوم الدجن وسطاً بين الليل والنهار يحمل سمات الماضي من الجمال والإثارة وإنما أيضاً سمات الحاضر من الحرمان والخطر. وإذا كان ضحى الغارات وفجر الطرد قائمين في الماضي فإنها يحملان إليه بدورهما سمات الموت والدمار وإنما إيجابياً. . .

في كلتا المقاربتين يعتمد مدار ـ مكاني أو زمني ـ تجري من خلال تحديد معطياته البنيوية العامة محاولة بلوغ لبنية النص الدلالية. لكن هذه البنية بالذات ليست في هذا المدار أو ذاك ـ أو أي مدار آخر ـ رغم قوة الايحاء بها أو الإيماء إليها في الانتظام البنيوي الذي يمكن لأي منها أن يعرفه على امتداد النص، وإن كان العكس صحيحاً، أي وإن كانت لبنية أي مدار نصي أن يقوم حكماً في بنية النص العامة ويعرف فيها انتظامه البنيوي الذي يعطيه وحده في إطار هذه البنية بالذات دلالته الفعلية.

في عملية البحث عن هذه البنية الدلالية نسعى إلى تحديد المعطى الأولي للتناقض ـ أو التعارض ـ الأساسي للمعنى كما يطرحه النص. وفي هذا المسعى يبرز ناتئاً لدى أي قراءة متيقظة للنص ذلك الطرح المقدم في البيت الثامن. ففي هذا البيت ذكر لاتهام مزدوج للشاعر من قبل إحدى النساء (بسباسة) بالكبر وبالعجز عن الإمتاع. على هذا الاتهام يأتي الرد مباشراً مجملاً في البيت اللاحق، واضحاً بتكذيب هذه المرأة ويستكمل مفصلاً في الأبيات

التالية   في ما يشبه الاثبات الداحض لذاك الاتهام من خلال ذكر علاقتة الغرامية بسلمى، ومن خلال تناوله لفروسيته اللاهية في الصيد والطرد، مروراً بتعرضه للنساء العذراوات ولفروسيته القتالية في الغارات والمعارك.

على ضوء هذا التناقض بين الاتهام والتكذيب بما يتضمنه كل منهما من أبعاد دلالية خاصة، ينتظم النص بأكمله في عملية رد واحتجاج من بدايته حتى نهايته. وضمن هذه العملية بالذات يتبدى التوجه إلى الطلل لجوءاً إلى مكان يبحث فيه عن عزاء أو تعويض عما شكله الاتهام من تجريح في نفسه وإيذاء لكرامته. هكذا يتقدم البيت الثامن في القصيدة كبيت متميز يشغل موقعاً محورياً بين مجمل الأبيات الأخرى. كأنه قاعدة ارتكازها أو لولبها الذي يطلق فيها القول ويلملم متفرقه ويجمع مبثوثه ويعطي لما تقدمه مغزاه ويوضح الدور الذي يؤديه ما يلحقه. فعلى ضوئه تتقدم الأبيات السابقة عليه كأبيات مناجاة وشكوى وتحسر، إذ تذكر المرأة الغائبة (سلمى) وتفتقدها وتستدعي ليالي الأنس معها، فكأنها تبحث عبر ذلك كله عن جواب على ذلك الاتهام الذي يعلنه البيت الثامن. فإذا ما أعلن هذا الاتهام صريحاً يكر الجواب حاسماً قاطعاً بالتكذيب ويتدرج الرد في أوجهه المختلفة في عناية واضحة بدحض الاتهام المذكور بحيث لا يترك أي مجال لتصديقه أو للأخذ به.

من الواضح أن هذا الاعتناء الشديد بالرد، حيث أنه يكاد يشغل مجمل القصيدة، في حين لا يحظى الاتهام منها بأكثر من بيت واحد، يدل على أهمية الإدانة التي يمثلها زعم بسباسة بالنسبة للشاعر. ورغم أهميتها فإنها لا تأتي في مطلع القصيدة أو بدئها، مما يعطي لهذه القصيدة تشكلاً بنيوياً خاصاً ومتميزاً تجد فيه بنيتها الاحتجاجية أو الدفاعية العامة صياغتها النظمية المحددة.

هكذا بإمكاننا الخلوص إلى القول إن بنية النص العامة هي دحض مزدوج من قبل الشاعر لتهمة مزدوجة وجهت إليه. فرداً على ما اتهم به من كبر وعجز عن الإمتاع، يقدم الدليل على عكس ذلك مبيناً براعته الاستثنائية في إرضاء المرأة الجميلة المتزوجة وموضحاً مدى قدرته على القيام بأعباء الفروسية كما بالغ حيويته وإتقانه للصيد. وهو في ذلك كله يقدم نموذجاً للرجولة أو الفحولة الكاملة التي تجعل من تهمة بسباسة قولاً كاذباً وتزري بها.

تتشكل هذه البنية في النص عبر تتابع في الوحدات الدلالية تنتظم في قسمين كبيرين يتخذان من البيت الثامن مدارهما المشترك على النحو التالي:

ـ قسم أول يضم الأبيات التي تنطلق من التوجه إلى الطلل الخاص بسلمى إلى تذكر ماضيها

فيه، في الأبيات السبعة الأولى حيث يبدو البيت الرابع وسطاً بين التساؤل عن النعيم (من البيت الأول إلى الثالث) وتذكر سلمى (من البيت الخامس إلى السابع) وتبدو جميعها ممهدة وموطئة لما يرد في البيت الثامن من اتهام مزدوج للشاعر من قبل بسباسة حين طعنت في شبابه وفي إتقانه للهو والمتعة، بقدر ما هي نوع من ردة الفعل الأولية عليه.

- قسم ثان خاص بالرد المفصل على التهمة الموجهة إلى الشاعر، يأتي هو أيضاً مزدوجاً خاصاً بالجانب النسائي - الغرامي من ناحية، وخاصاً بالجانب الفروسي - البطولي من ناحية ثانية، ويمتد من البيت التاسع إلى نهاية النص (البيت الرابع والخمسين).

في هذا القسم يتميز المجال الخاص بسلمى عن العذراوات في الجانب الأول (الغرامي)، والمجال الخاص بالحرب والقتال عن ذاك الخاص بالصيد والطرد في الجانب الثاني (الفروسي). إلا أن السياق الذي يأتي فيه ذكر العلاقة بالعذراوات ملتحماً بذكر البطولة العسكرية يجعل هذين الموضوعين على ترابط وتداخل فيما بينهما، ومكونين بالتالي لوحدة دلالية خاصة ومتميزة تشكل استمراراً وانتهاء للجانب الأول بقدر ما تشكل انفتاحاً واندراجاً في الجانب الثاني، لتؤدي بذلك دور الوحدة الوسيطة بامتياز بين ما قبلها وما بعدها. مما يجعل القسم يعرف بناء لذلك توزيعاً داخلياً تشغل سلمى الجانب الأول فيه، والطرد الجزء الأخير، بينهما يقوم جزء وسيط من مقطعين متمايزين نسائي يتعلق بالعذارى، وفروسي يتصل بالمعارك.

لا يحول هذا التحديد الأولي للتشكل البنيوي للنص دون النفاذ إلى تفاصيل أخرى فيه نتطرق إليها في متابعتنا لكل قسم من هذين القسمين لاحقاً. إلا أننا نلفت الانتباه هنا إلى ما يتميز به هذا التشكل من تناسق رفيع يتمثل في تردد وتجاوب التشكل الثلاثي للبنية الثنائية العامة (من قسمين يتوسطهما ثالث) في كل من القسمين المذكورين.

هذا التشكل البنيوي العام للنص على المستوى الدلالي يجد مرادفه أو مماثله على المستوى النحوي واللغوي، كما على المستوى الإيقاعي - العروضي والمستوى الأسلوبي. إذ يتميز البيت الثامن - المحوري في النص - بورود ضمير المتكلم المفرد للمرة الأولى فيه، كما يتميز بأنه لا يأتي تعبيراً مباشراً عن الذات. فليس الشاعر هو الذي يتولى التعبير بواسطته بقدر ما يأتي في أسلوب غير مباشر لينقل خطاب الآخر (المرأة صاحبة الاتهام). ويأتي اسم هذه المرأة بالذات في هذا البيت كذلك وحده دون سائر الأبيات ليضيف علامة لغوية فارقة متميزة عن سواه. بالطبع لا يعود اسم بسباسة للظهور في القسم الثاني وإن كان الخطاب موجهاً إليها، معبراً في هذا التوجه إلى المخاطب المؤنث عن انعطاف يتولاه خطاب يتميز

بصيغته المباشرة واعتماد الشاعر فيه ضمير المتكلم المفرد منذ البيت التاسع ليحكم من ثم جميع الأبيات اللاحقة حتى آخر النص (القسم الثاني) خلافاً لما هو حاصل في الأبيات السبعة الأولى (القسم الأول).

هكذا يلتحم البعدان اللغوي والنحوي ليبينا على مستوى النص بأكمله أن القسم الأول في تميزه عن الثاني لا يقوم بغير إطلاقه، عبر البيت الثامن الذي يتوسطهما، كما هو الحال على المستوى الدلالي بالنسبة للتهمة التي تطلق رد الشاعر عليها. على المستوى العروضي لا يحدد هذا البيت (الثامن) في إيقاعه فاصلاً بين القسمين الأول والثاني بقدر ما يتشكل إيقاع النص بمجمله انطلاقاً منه، بحيث يبدي عن توازن خاص له دلالته. إذ يتردد إيقاع البيت المذكور مرتين في القسم الثاني (في البيتين العشرين والسابع والثلاثين) نلحظ أن التكرار الأول يأتي في البيت الثاني عشر اللاحق عليه (البيت 20) ليشير عبر ذلك إلى وحدة إيقاعية أو مدى إيقاعي يعرف في البيت الثاني عشر اللاحق على هذا البيت الأخير نهايته. لكن البيت الذي ينتهي عنده هذا المدى الايقاعي (البيت الثاني والثلاثين) هو البيت الذي ينتهي عنده الجزء الأول من القسم الثاني كما لاحظنا ذلك على المستوى الدلالي. لكننا نلحظ أيضاً أن هناك توازناً آخر ينهض بين الايقاعين المتكررين في هذا القسم الأخير. حيث يقوم بين الأول منهما (البيت 20) والثاني (البيت 37) وبين هذا الأخير ونهاية النص توازن خاص تتوزعه وحدتان متماثلتان عددياً إذ يأتي الثاني على مدى إيقاعي أو بعد في عدد الأبيات من الأول مساو لذاك الذي يفصله عن نهاية النص (سبعة عشر بيتاً). هذا الموقع الذي يحدده الايقاع المذكور هو نفسه الذي يحدد التوزع الدلالي الأولي للنص، إذ إن البيت السابع والثلاثين يقوم في وسط الوحدة الوسطى في القسم الثاني حيث يؤول الكلام عن النساء والغرام إلى نهايته، وحيث ينطلق الكلام عن الفروسية والفرس.

لكن هذه الوحدة الوسطى أو الجزء الثاني من القسم الثاني كما عيناه دلالياً أعلاه ينطلق من إيقاع عروضي (في البيت الثالث والثلاثين) مطابق لذاك الذي يبدأ به القسم الثاني - أو الجزء الأول منه - (في البيت التاسع) وينتهي عند إيقاع عروضي (في البيت الواحد والأربعين) هو نفسه الذي ينتهي إليه القسم المذكور - أو الجزء الثالث فيه - (في البيت الرابع والخمسين) ليحظى بذلك بعلامتين إيقاعيتين لا تحددان تخومه، وفي الوقت نفسه حدود ما قبله وما بعده وحسب، وإنما أيضاً العلاقة الخاصة التي تربطه بهذا وذاك، أي المقطع الأول منه المرتبط بما قبله (كما ترتبط العذارى بسلمى غرامياً. . .) والمقطع الثاني بما بعده (كما ترتبط الغارات بالصيد فروسية. .) بما يتضمنه هذا التوازن العروضي العام من تماثل وتجانس مع التوزيع الدلالي المستعرض آنفاً.

بالإمكان أن يضاف هنا كون التطابق العروضي بين البيتين الثامن والعشرين لا يتيح تلمس توازن إيقاعي إلا في اتجاه واحد هو ذاك الذي تعينه الوجهة النظمية للنص كما تطرقنا إليه أعلاه. وفي الحين الذي لا يتيح فيه تطابق البيتين الثامن والسابع والثلاثين إمكان تشكيل توازن عام في حدود النص يشكل تطابق الأخير منها مع البيت العشرين، إضافة إلى التوازن الذي سبقت الاشارة إليه إمكان امتداد هذا التوازن إلى ما قبل هذا البيت (العشرين) بحيث يأتي البيت السابع عشر انطلاقاً منه وذهاباً إلى ما قبله في البيت الرابع، وهو البيت الذي تذكر فيه سلمى لأول مرة في النص. يعين هذا التوازن الجديد ما بين السابق على البيت العشرين وما يليه وحدة إيقاعية جديدة لا تتجانس مع البعد الدلالي المتمثل في كون سلمى هي محور التعبير فيها وحسب، وإنما تتجانس أيضاً مع ذلك البعد الدلالي الذي يجعل من علاقة الشاعر بسلمى بشكل أساسي رداً على اتهام بسباسة له. كأن هذا التوازن الذي يشكله البيتان الأخيران (العشرون والسابع والثلاثون) تأليف إيقاعي لبعد جديد يستوعب ذاك الذي يحاول البيت الأول (الثامن) تكريسه، ويتخطاه تماماً كما تتيح ردة فعل الشاعر على التهمة الموجهة إليه ودحضه لها دلالياً الاستنتاج.

قد نجد أخيراً على المستوى الأسلوبي للنص ما يتلاءم وهذا التوزيع العروضي والنحوي والدلالي. إذ يظهر التكرار اللفظي بارزاً إلى جانب اعتماد التورية في التعبير مع اللجوء إلى الكناية خاصة في القسم الأول، في حين يسود التشبيه بقوة في القسم الثاني ليستقر خاصة في جزءيه الأول والثالث بينما يلحظ غياب شبه كامل له في الجزء الأوسط، حيث تظهر بعض صيغ التورية والكناية والتكرار دون أن تبلغ درجة الكثافة التي تميزت بها في القسم الأول.

هكذا تتضافر معطيات النص على مستوياته المختلفة في توزيع بنيوي متجانس يمنحه في تآلفه وتكامله جماليته الشعرية المتميزة. لكن جمالية النص لا تقتصر على هذا التكوين العام الذي تنهض فيه بنيته الشاملة عبر تشكل ينم عن درجة عالية من التكافؤ بين مستوياتها المختلفة، وإنما يكمن كذلك في تفاصيل هذا التشكل البنيوي وفي العناصر المتنوعة المؤلفة له على مستوياتها المتعددة. وهذا ما سنحاول متابعته فيما يلي في تناولنا لهذه التفاصيل في اندراجها النظمي كما حددناه أعلاه.

ثانياً: المقدمة الطللية والتهمة الشنيعة:

تكشف بنية النص عن الدور المحوري الذي يؤديه البيت الثامن. فهو الذي يعطي للأبيات اللاحقة عليه مغزاها باعتبارها رداً على الاتهام القائم فيه، وهو الذي يعطي للأبيات

السابقة عليه أيضاً مغزاها باعتبار أنها ليست موطئة له وحسب، وإنما هي أيضاً أثر من آثاره وبعض من ردة الفعل عليه. إنه البيت الذي يشع وينير القصيدة بأكملها في وحداتها وأبياتها المختلفة. وعلى ضوء الموقف القائم فيه تتخذ الأبيات السبعة الأولى في القصيدة دلالتها الفعلية.[22]

ليست مخاطبة الطلل أمراً يأتي في المطلق أو في الصدفة. إنها مرتبطة بذلك الاتهام الموجه للشاعر، بحيث تبدو نوعاً من البحث عن جواب عليه، نوعاً من اللجوء إلى ذلك المكان الذي يمكن أن يجد فيه ما يرد التهمة ويثبت عكسها. وإذا كان لمطلع النص أن يشير إلى بنيته العامة فإن البيت الأول في القصيدة يومىء إلى هذه البنية من خلال هذا التوجه إلى الطلل تحديداً. فافتتاح النص بالدعاء للطلل البالي بالنعيم يدل على واقع قائم يسوده التهافت والخراب، ويتهدده الموت والزوال، لا يجد المتكلم إزاءه غير التمني طريقة في التعامل معه. مقابل الواقع السلبي المتحقق والحاضر يتطلع الشاعر إلى وضع إيجابي يتناقض معه، وذلك بقدر ما يتناقض خراب المكان وبلاؤه مع النعيم والرفاهة المطلوبين له. وكأن هذا التناقض لا يغيب عن الشاعر حين يستأنف القول في الشطر الثاني المقابل في التساؤل عن إمكان حصول هذا النعيم. إن البعد الوجداني الذي يتبدى في الشطر الأول يظهر في الثاني وكأنه يخلي الصدارة للبعد العقلاني، وذلك على قاعدة مشتركة من الواقعية في النظر والتعامل. فهناك تشكيك في بلوغ تلك الأمنية لمن عرف زمناً ولى وانقضى، والإيحاء بأن الزمن المقصود هو زمن الماضي الرغيد قبل البلاء الحاضر يرجح على ما عداه.

بيد أن في هذا التساؤل تعميماً أو إطلاقاً في القول، فهو لا يختص بالمخاطب تحديداً

---

(22) تبين هذه الرؤية للنص وللأبيات عن أهمية معالجة النصوص ككل، وليس كـ «مختارات» أو «مقتطفات»، أو مجموعات من الأبيات منتزعة من سياقها. فهذه الأبيات أجزاء من كل هي القصائد التي تأتي فيها، ودلالتها الفعلية ليست قائمة فيها بقدر ما هي قائمة في البنية العامة للنص الذي تأتي فيه. إن اعتماد بضعة أبيات من قصيدة كنص للدراسة خارج سياقها البنيوي لا يأمن من التباسات ومغالطات مريعة، خاصة حين يعتبرها «قصيدة» أو نصاً قائماً بذاته. ومن المحزن أن يكون ذلك عاماً وشائعاً في كتب تدريس الأدب للصفوف الثانوية، ليس كتاب المفيد في الأدب العربي بينها (جزءان، لجوزيف الهاشم وآخرين؛ بيروت، المكتبة والمطبعة الأفريقية، الطبعة الأولى ، 1971) إلا عينة بارزة من مجموعة كبيرة من كتب التدريس الشائعة والمتداولة في بلادنا (راجع خاصة الصفحات، 82-87... في الكتاب المذكور). ومن المؤسف أن يقع في هذه الهوة أساتذة جامعيون يتولون تدريس مادة النصوص الأدبية كما يمكن لكتاب د. أسعد ذبيان المخصوص في المتقى من النصوص/ امرؤ القيس بيروت؛ دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، د. ت.) أن يقدم نموذجاً فاضحاً على ذلك (راجع خاصة الصفحات: 47-48، و73 و77... و88 و91....).

وإنما يتصل بغائب مبهم. لكن سياق التعبير لا يترك مجال الإبهام مفتوحاً بشكـل مطلق. فذاك الذي ارتبط بالزمن الماضي الرغيد السابق على بلاء الطلل واحـد من ثلاثـة: الطلل نفسـه أو ساكنوه أو الشـاعر المتكلم. إلا أن صيغـة الإفراد قـد تستبعد أهـل الديـار، وإذا بقي التعبير مترجحاً بين الطلل والشاعر، فإن مغادرة صيغة المخاطب إلى الغـائب ترجّـح تقصّد الأخـير. ويـأتي البيت الثاني ليؤكـد هذا القصـد ويحسم حقيقة التعبـير. بذلـك يكون احتـمال استبعاد النعيم والهناء خاصاً بالشاعر أكثر منه بأي طرف آخر، ويكون التعبير مقيماً لتـوازن رهيف بين الشاعر والطلل من خلال تقابل شطري البيت الأول، وهو توازٍ يمضي إلى أبعد من التشابه أو التماثل ليصل إلى حد التماهي.[23]

إن التوجه إلى الطلل هو في النهاية توجه إلى الـذات، كأن الشـاعر يجـد في هذه الـدار الخربة الدائرة صورة عن نفسه المتهدمة الـرثة، كـأن المجال المكـاني مرآة تعكس لـه أوضاعـه الداخلية المضعضعة. على هذا النحو يصبح التمني والاستدراك القـائمان في البيت الأول تعبيـراً عن حزن عميق وأزمة مـريرة مـدارهما هـذا البلى الـذي يحيق بالـذات وبالتـالي الموت الـذي يتهددها في تقدم الزمن ومرور الوقت من ناحية، والتوق اليائس إلى سعادة بعيدة التحقيق إن لم تكن مستحيلته من ناحية ثانية.

ليس صعباً أن نتعرف في هذا التعبير الوجداني على المعانـاة التي يدافعهـا الشاعـر، وفي مدارها على ذلك الاتهام الذي وجه إليه بالشيخوخـة والتقصير في المتعـة وجهده الحثيث لـرده وإسقاطه؛ وأن نتعرف بالتالي على بنية النص العامة في مطلعه. ولما كان التعبير يأتي على هـذه الدرجة العالية من التمويه والتورية، فإنه يشير بذلك إلى عمق المعاناة وقوة الأزمـة، بقدر مـا تتعلق هذه وتلك بعناصر أو ظواهر حيوية خـاصة بـالذات، أكـان ذلك عـلى صعيد السن أم على صعيد السعادة، تطرح مسألة وجودها نفسه على ميدان البحث وتجعل كيانها نفسه موضع إعادة نظر.

ضمن هذا المنظور يرشح التعبير بأبعاد مأسـاوية تتخـطى حدود المـطلع البنيوي لتغلف النص بأكمله بمسحة من ظـلال التمزق والكـآبة والقلق، كـما تتخطى حـدود الوضـع المباشر الـذي يصدر عنه والتجربـة المحدودة التي يتنـاولهـا لتبلغ آفـاق التـأمـل الانسـاني في الـزمن

(23) إلى ذلك يشير شارح ديوانه أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى النحوي المعروف بالأعلم الشنتمري (ت 476 هـ) حين يقول: «يقول: قد تفـرق أهلك وذهبوا فتغيرت بعدهم عـما كنت عليه، فكيف تنعم بعدهم! وكأنه يعني بذلك نفسه، فضرب المثـل بوصف الـطلل» (ديوان امـرىء القيس ذكر سـابقاً، ص 27).

والوجود، الموت والمتعة، الحتمية والارادة. . . ربما بسبب ذلك حظي الخطاب الطللي بهذا الاهتمام المتميز في النص الشعري القديم، نظراً لما أتاح للأوائل من نفاذ إلى أعماق تجربتهم الوجودية، في أزماتها النفسية وقلقها الفكري واضطرابها المعيشي، ولما حدس فيه اللاحقون من كثافة متراميـة في المدلول ومدى رحب في الايحاء يستوعبان متفرق التجارب ومتعدد الأقوال، فيقيمان مجال التجاوز في التواصل نفسه.

إن المعطى البنيوي العام للنص في مطلعه القائم في بيته الأول يتجه في الأبيات السبعة اللاحقة نحو مزيد من الكشف والتوضيح، كأن كلًا منها يضيف إلى سابقه ما يفسره ويحدده. كأن النص يمضي نحو التبلور كلما أمعن في التقدم حتى بلوغ البيت الثامن، ذلك البيت الذي يصل التبلور فيه إلى نهايته ويشع المعنى منه على كل ما سبقه وما سيليه.

سبق وألمعنا إلى أن البيت الثاني يزيل بعض الإبهام الخاص بالتساؤل الوارد في البيت الأول. فهو إذ يستعيده يضيف إليه من العناصر المحددة التي تزيد، دون أن تخرجه عن التعميم والتوازي الذي يتضمنه بين الطلل والشاعر، من ترجيح تناول الذات على سابقه، وذلك في ذكره للمخاوف والهموم التي تنتاب الذات موضع السؤال. كما تزيد من استبعاد النعيم الذي يتمناه حين يحصره في من تدوم سعادته. لكنه يجمع بين دوام السعادة من ناحية، وقلة المتاعب وانعدام المخاوف الليلية من ناحية ثانية وكأنه يساوي بينهما؛ حتى لتبدو السعادة قائمة لديه في طرح سلبي أكثر من كونها قائمة في طرح إيجابي. يتكشف بذلك أيضاً بعض من معاناته الشديدة، حتى ليكاد التخلّص منها يكون كافياً لإيراده موقع النعيم. لكن التساؤل يستعاد للمرة الثالثة في البيت الثالث في تعيين أدق يكاد يسمي المتكلم فيه حين يربطه بالانقطاع الزمني الطويل (حوالي ثلاث سنوات أو أكثر) عما يمكن اعتباره نعيماً أو سعادة، دون أن يبلغ مع ذلك حد الكشف الصريح، مستمراً في مراعاة الالتباس في الدلالة بين الطلل والذات، مقيماً نوعاً من التوازي بين وضعه ووضع الطلل يضيف إلى التعبير شحنة مأساوية لا تسفر عن وجهها بشكل مباشر. وفي هذا التوازي يشير إلى أن الانقطاع المذكور خاص بالتحديد بمن كان في هذا الطلل بالذات.

عند هذا الحد الذي تبلغه الأسئلة الأولى تكتمل تقاطيع الوجه الأول من وجوه التعبير المتعددة. يتبدى اللجوء إلى الطلل عن كونه تأملاً في ذات متهدمة كثيرة المتاعب والمخاوف منقطعة عن السعادة منذ زمن طويل. ولا يجري اللجوء إلى هذا المكان إلا لكونه مكاناً نسائياً قبل أي شيء آخر كما يدل على ذلك البيت الرابع، مع ما يوحي به هذا الوضع من علاقة غرامية خاصة تقوم الأبيات الثلاثة اللاحقة برسم قسماتها. إن البيت الرابع هو بيت تحديد في أوجه عدة. فهو يحدد أولاً المرأة المقصودة في هذا الخطاب الطللي، حتى أن الطلل يلحق بها

وينسب إليها، فيبدو اسمها (سلمى) هو الذي يعرّفه. وهو ثانياً يحدد موقع هذا الطلل معيناً مكانه الواقعي (بذي خال) فيزيده تعريفاً. وهو، في وجه ثالث، في سياق هذا التعريف المزدوج يذكر الطلل كتحول صارت إليه الديار العامرة حتى أضحت آثاراً خربة مشيراً إلى دور الطبيعة بمطرها المركز والكثيف في ذلك. إلا أن هذا البيت يقيم أيضاً حداً بين ما قبله وما بعده. فإذا كانت الأبيات الثلاثة الأولى متعلقة بالفترة الزمنية الفاصلة بين بدء الغياب ولحظة الخطاب، فإن الأبيات الثلاثة اللاحقة تتناول الفترة الزمنية السابقة على هذا الغياب، بينما يبدو البيت الرابع وسطاً يصل بين الفترتين كما هو وسط يصل بين كلا المقطعين. وهوعلى هذا النحو لا يصل بين متجانسين. ففي حين يعم الغياب والخراب والحرمان والهم. . المقطع الأول، يسود المقطع الثاني الحضور والحيوية والخصب والتوالد والمتعة. . ففي هذا الأخير يمضي التصور إلى استحضار الماضي الرغد الذي يشكل وجود المرأة محوره الأساسي. حتى أن ما يذكر في هذا الماضي من أولاد البقر الوحشي وبيض الطيور وزهور الوادي المقصود وماء الهضاب المعروفة. . بكل ما يضج به ذلك كله من حياة ورفاه وجمال وتآلف يأتي مرتبطاً بوجود هذه المرأة وحضورها فيه. بل إن هذه المرأة تتقدم وكأنها تجمع في جسدها هذه الأبعاد جميعها. فإذا بثغرها يفتر عن جمال استواء وحسن انتظام لأسنان يذكر بياضها ببيض النعام، متآلفاً مع عنقها اللطيف الذي يضيف إلى رائع طبيعة تكوينه، الذي يستدعي تشبيهه بعنق الغزال وطلل الوحش، بديع صنعة زينته، التي تحيل بدورها إلى ديار القوم وآبارهم. وإذا كانت المرأة تختزل في ذاتها ذلك الوجود الكثيف الغني والجمال، فإنها إنما تؤدي ذلك بالتحديد في علاقتها بالشاعر. كأن كل ما ارتبط بها في ذلك الماضي السعيد يناله الشاعر عبرها وفي علاقة الحب التي تجمعهما والتي لا يصرح بها ما دامت التهمة التي استدعتها لم تذكر بعد.

عند هذه الدرجة من التعبير يصل المقطع الثاني إلى ذروة التناقض مع المقطع الأول، في الوقت الذي تصل فيه مجمل الأبيات السبعة إلى مرحلة متقدمة من التوضيح. ففي هذا التناقض المشار إليه استكمال لما أعلنه المقطع الأول من حزن ويأس. إذ إن ذكر العلاقة بالمرأة على النحو الذي رأيناه يشير إلى الأبعاد الحقيقية للمرارة التي تغلف التعبير، وإلى المرتكزات الفعلية للمأساوية التي تلقي بظلالها عليه. فهو يفضح ما يمثله غياب هذه المرأة بالنسبة إليه من فقدان لما يختصر أجمل ما في الوجود، إن لم يكن الوجود نفسه؛ ويعطي للخطاب الطللي طابع التحسر العميق والقلق المأساوي. لكن مدى هذا وذاك لا تعرف حدوده إلا من خلال البيت التالي (الثامن). ففي هذا البيت خروج ظاهر عن موضوع الطلل وامرأته (سلمى) وما يتصل بها إلى موضوع جديد وامرأة جديدة (بنباسة).

تدعي هذه المرأة الأخيرة أنه تقدم في السن ولم يعد يتقن اللعب. وفي هذا الادعاء

إشارة بينة إلى هرم الشاعر، وبالتالي إلى ضعفه وعجزه؛ وفي صدوره عن امرأة فإنه لا يقيم رابطاً بينه وبين تقصير الشاعر في اللهو وحسب، وإنما يعطي لهذا اللهو أبعاداً جنسية قوية كذلك. في هذا الحكم المزدوج عليه إيحاء بانصرام عهد الشباب ومتعه لديه، كما يمكن لتلك الجنسية بينها أن تختصرها، ودخوله في مرحلة الشيخوخة، واقترابه من ثم من باب الموت والفناء.

على ضوء هذا الحكم يتضح الخطاب الطللي باعتباره خطاباً ذاتياً، نوعاً من المناجاة قبل أي شيء آخر. ويصبح التحسر على النعيم المستحيل (في الأبيات الثلاثة الأولى)، كما تذكر الماضي المفقود (في الأبيات الممتدة من الخامس حتى السابع) إزاء الطلل العافي (في البيت الرابع) موقفاً يعلن فيه الشاعر خيبة مزدوجة، في فترة غياب المرأة، كما في حاضر افتقادها، في فشل علاقته ببسباسة وفي فشله في العثور على سلمى. إنه يتوقع، هو القادم مثقلاً بهمّ الاتهام، أن يجد في هذا المكان ما ينفيه ويدحضه فيرتاح، كما عهد ذلك في الماضي. لكنه لا يعثر على غير البلاء والخراب.

ليست خيبته الناتجة عن فشل توقعه إلا وجهاً للخيبة الأخرى الناتجة عن فشله الواقعي (مع بسباسة). وإذ يتحدَّد زمن هذا الفشل في اليوم الحاضر، فإن التوجه الصباحي إلى الطلل لا يبين مدى عمق أثره في نفس الشاعر وحسب، وإنما يكشف أيضاً عن موقعه في اليوم المذكور. فهو واقع حكماً في الليل السابق على هذا الصباح، مؤكداً بذلك الأبعاد الجنسية التي يوحي بها، موضحاً في الوقت نفسه المعنى المقصود من متاعب لياليه ومخاوفها (البيت الثاني).

ربما من هذا الوضع المأزقي المحاصر بالفشل والخيبة من ورائه وأمامه تصدر تلك المأساوية الطاغية على التعبير، ويتبلور ذلك الموقف إزاء الطلل باعتباره قبل أي شيء آخر موقفاً إزاء الذات المتهدمة الخربة والمهددة بالموت والزوال بقدر ما تنقطع صلتها بالمرأة.

بيد أن العلاقة بين الحاضر والماضي، بما هي علاقة تناقض، تبين عن تناقض آخر مداره العلاقة بين الحضارة والطبيعة، على أساس من التماثل بين الليل والنهار. ففي الماضي كما في الحاضر يتقدم النهار متجانساً مع الليل. فليل الاتهام والخيبة والفزع يتلاءم مع نهار البلاء والاندثار والخراب في الحاضر، كما يتلاءم ليل الغرام والحسن والمتعة مع نهار الخصب والامتلاء والجمال في الماضي. إن الليل في الحالين هو زمن المرأة والعشق.. بينما النهار هو زمن النشاط المعيشي. مما يجعل من التناقض بين الماضي والحاضر تناقضاً وجودياً كاملاً يدل على عمق الأزمة والمعاناة التي يشير إليها الخطاب الطللي.

وإذا كان نهار الحاضر الطللي القفر يتناقض مع نهار الماضي الممتلىء بالناس والحيوان،

فإنه أيضاً يتناقض مع ليل الماضي. ففي حين لا يتيح هذا النهار رؤية غير العدم، فإن هذا الليل يتبدى عن حضور وجمال مماثلين لحضور وجمال النهار إن لم يتفوقا عليه. في هذا وذاك رد ضمني على التهمة المضمرة قبل التصريح بها في البيت الثامن الذي يرجح ورودها آخر الليل الحاضر، فيهما إشارة إلى حسن المرأة، وإلى غناها أيضاً، بما يوحي بأن علاقات الشاعر النسائية تتم على مستوى اجتماعي رفيع بقدر ما تتم على مقياس جمالي عال، بحيث تبدو علاقته بسلمى ظفراً راقياً يؤكد رجولته وفحولته، إذ تتم مع امرأة يتنافس فيها الرجال، مع امرأة مكتفية مادياً وشخصياً ليأتي شغفها بالرجل شغفاً خالصاً بفحولته دون أي مؤثرات خارجية أخرى أو هامشية. فإذا أضيف إلى ذلك كون هذا الغرام متكرراً مستديماً عبر الكثرة التي تشير إليها «ليالي سلمى» فإن ذكره على هذا النحو يتجاوز الغزل بالمرأة إلى الفخر والاعتداد بالذات التي تجد عبره ما تجبه به موقف بسباسة منه.

لكن هذا الحضور الجميل يبدو متصلاً بالبعد الحضاري أكثر منه بالبعد الطبيعي. ففي الايحاء بكونه مقيماً في العلاقة الغرامية بين المرأة والرجل، ومتصلاً بالتالي بما يعتبر إغواء من قبل المرأة للرجل، يلتحم مع الزينة النسائية ويتكامل معها، بما هي عمل صناعي، في الانتماء إلى هذا البعد الحضاري تحديداً. وهذا ما يؤكده تناقض رؤية هذا الحضور الجميل ووقوعه بالتالي في دائرة النور، مع حلول الليل ووقوعه في دائرة الظلام. وهو تناقض يمتد للايحاء بآخر بين هذا النور ـ وناره؟ ـ وما يرتبط به من بياض وجمال (البيت السابع) يتجانس مع بيض الطير وطلا الوحش (البيت الخامس) من ناحية، وذاك المطر ـ ومائه ـ المستديم وما يرتبط به من سواد سحاب يتفق مع البلاء والعناء من ناحية ثانية، مع ارتباط الأول بالماضي الغرامي السعيد والحضارة، والثاني بحاضر الحرمان الحزين والطبيعة. وإذ يبقى هذا البعد النوراني ـ الناري ـ مضمراً وضامراً هنا إلى جانب قرينه ومتعلقه الأبيض البارز في تناقض مع الأسود المائي، فإنه سيعرف لاحقاً في تناقضه مع الظلمة والبرد تصريحاً وتوسيعاً كما سنشير إليه في حينه.

على هذا النحو تتضح أبعاد التشكل البنيوي للنص ومغزاها الفعلي. إن مجيء المقدمة الطللية قبل ذكر التهمة التي استدعتها تعبير وجداني عن أزمة الشاعر العميقة، وهي أيضاً رد مباشر عليها وتكذيب مسبق لها. إذ يأتي زعم بسباسة (عن عجز الشاعر) مباشرة إثر ليالي سلمى (الغرامية) فإنه يتقدم مستغرباً مستهجناً ويصبح موضع شك وصاحبته موضع تشكيك، وليس الشاعر. هكذا يسهم الخطاب الطللي في رد التهمة، وفي مساهمته هذه بالتحديد، في مدافعته لها وتأخيرها وتكذيبها، يشير إلى ما يحاول إخفاءه، ويعلن ما يحاول

ستره من قلق واضطراب مأساويين، بحيث يأتي البيت الثامن كشفاً فاضحاً لما جرى تأجيله ليجري بالتحديد تكذيبه.

لكن الحاضر يقيم تناقضاً بين ما هو حضاري وما هو طبيعي، حيث يغلب هذا الأخير على الأول كما تدل عى ذلك العلاقة بين المطر المركز الشديد والديار المتهاوية المندثرة من ناحية، وبين التقدم في السن والعجز عن اللعب والمتعة من ناحية ثانية؛ في حين يتجانس الحضاري مع الطبيعي في الماضي حيث يتآلف الاثنان في تكامل مثير كما يشير إلى ذلك تجاور أولاد البقر الوحشي وبيض النعام مع تكاثر حلول الناس، ونبت الخزامى مع بثر القوم، وجمال عنق سلمى مع حليها...

ضمن هذا المنظور تصبح العودة إلى الماضي نوعاً من التمسك بهذا التجانس المفقود، ومحاولة لمواجهة الخلل الذي يأتي به الحاضر، والذي يحمل معه علامات الموت والدمار، ويكون الخطاب الطللي أبعد من التماهي بين الذات والطلل، تعبيراً عن التماهي بين الحضارة والحياة، وانتصاراً لهما على تحكم الطبيعة والموت؛ وتكون المأساوية التراثية فيه أيضاً، بناء لذلك، تعبيراً عن المأزق التاريخي الذي يحكم الوضع بأكمله الذي يمنع هذا الانتصار من أن يكون انتصاراً واقعاً وحاضراً. هكذا يرسم الخطاب الطللي، في ظلال كلام وجداني مداره المرأة والحب، شبكة من العلاقات المتداخلة بين متناقضات تتواجه بين الحضور والغياب، بين الحرمان والمتعة، بين العجز والقدرة، بين الطبيعة والحضارة، بين الموت والحياة.

في اختزانه لهذه الكثافة الدلالية المركبة يحظى هذا الخطاب بقيمة تعبيرية راقية كانت على الأرجح وراء ذلك الاهتمام الذي حظي به لدى شعراء المرحلة، ولدى أولئك الذين نحوا نحوهم فيها بعد.[24] إلا أنه ما كان ليصبح نموذجاً فنياً في القول لو لم يعرف إبداعية شعرية تجلت قبل أي شيء آخر في هذا التكافؤ الذي يقوم بين مستوياته التعبيرية المختلفة.

---

(24) من الواضح أن الخطاب الطللي هنا جزء عضوي من النص الكلي ذو علاقة بنيوية أساسية بأجزائه الأخرى. وهو بذلك أبعد من الاستثارة الوجدانية التي يطلقها مشهد الطلل لدى الشاعر. إنه مكون أساسي من مكونات التجربة الشخصية والشعرية، ومعطى أساسي من معطيات المرحلة التاريخية التي تشكل إطارها. وهذا ما فات معظم أولئك الذين تعرّضوا لدراسته كما يمكن لمساهمة د. محمد نويهي أن تقدم عينة عن ذلك (راجع كتابه الشعر الجاهلي/ منهج في دراسته وتقويمه (جزءان) القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر د.ت. خاصة الصفحات، 435-448) أما أولئك الذين قالوا بتقليديته في المرحلة السابقة على الإسلام فلم يلتفتوا إلى غيابه عن معظم قصائد هذه المرحلة، وعن الشعر النسائي فيها عامة...

ـ فعلى المستوى الايقاعي تتميز الأبيات السبعة الأولى بالبدء بإيقاع عروضي متفرد والانتهاء إلى إيقاع عروضي ينطابق مع سابق عليه (البيت السابع مع البيت الثالث) بالإضافة إلى بيتين مختلفي الايقاع (الثاني والرابع) وآخرين متطابقين (الخامس والسادس)، بحيث تتيح الأبيات المتطابقة بينها تكوين وحدة إيقاعية كاملة خاصة بهذا الخطاب الطللي قوامها أبيات ثلاثة أولى مقابلة للأبيات الثلاثة الأخيرة يعين تطابق البيت الأخير في كل مجموعة منها حدّها النهائي، ويؤكد تطابق البيتين الخامس والسادس في المجموعة الأخيرة تشكلها الثلاثي وحدها الافتتاحي، بينما يقوم بين المجموعتين بيت وسيط (الرابع) ذو صيغة عروضية تتميز بأنها الأقل عدداً زحافات بين هذه الأبيات، بالاضافة إلى تفردها في النص. كأن الإيقاع يستعيد بذلك التوزيع الدلالي للخطاب الطللي ويعبر، في الوقت نفسه، عبر اختلاف وحداته المكونة عن اختلاف الدلالة بين أجزائه، فيسود التطابق في ذلك الجزء الخاص بالماضي الرغيد (في الأبيات الممتدة من الخامس إلى السابع) بينما يسود الاختلاف في الجزء الخاص بماضي الانقطاع التعيس (في الأبيات الثلاثة الأولى) في حين يعبر تمايز البيت الرابع عن الحاضر القائم بشكل خاص كما انتهى إليه هذا الماضي بالذات. وفي ذلك كله انتظام إيقاعي على درجة عالية من التجانس مع الانتظام الدلالي. إلا أن هذا التجانس لا يقتصر على هذا الجانب. فتفرد البيت الأول يتلاءم أيضاً مع الدلالة الاستثنائية التي يتضمنها والتي تفتتح الالتباس الخاص بالمخاطب فيه. ويأتي التصريع القائم فيه ليقيم، أبعد من لعبة إيقاعية فنية، نوعاً من التوازي بين «الطلل البالي» و«العصر الخالي»، بين البناء المتهدم والزمن المنقضي، بين الحقيقة المكانية والحقيقة الزمانية، بين الموت الزاحف والقطيعة المتنامية، بين الذات المتمزقة والمرحلة العابرة، كما بين الحضارة القائمة والطبيعة الطارئة. . . فيتلاءم المطلع الايقاعي مع المطلع الدلالي على أقوى ما يكون. يأتي البيت المتفرد الثاني (الرابع) متماثلاً مع البيت الأول في التفرد، وفي اعتماد تفعيلة عروض واحدة تقتصر عليهما دون بقية أبيات القصيدة من ناحية، كما يأتي متماثلاً معه في التقفية القائمة بين شطريه والتي لا يعرفها أي من بقية أبيات القصيدة جميعها من ناحية ثانية. لكن هذه التقفية إذ تأتي بقافية للعروض مطابقة لتلك التي استخدمها ضرب البيت الأول، فإنها تشير إلى تميز الأولى عن هذه الأخيرة وخصوصيتها الاستثنائية. كأن اسم المكان الوارد في نهاية الشطر الأول من البيت الرابع، وليس تلك الصفة القائمة في نهاية البيت الأول هو الذي يؤسس قافية القصيدة وإيقاعها، وهو الذي يعطيها حروف رويها ووصلها وردفها. ولما كان هذا الاسم قائماً في وسط البيت الأوسط من القسم الأول، فإنه يعبر في موقعه كذلك عن هذا الدور المركزي الذي يؤديه فيه وفي مجمل النص. إنه في النهاية يفضح سر القافية ومعه سر القصيدة بأكملها، إذ يحيل تلك كما هذه إلى ذلك المكان الذي يختصر التجربة الشخصية (الغرامية) والتجربة الاجتماعية

(الحضارية)، والذي يلجأ الشاعر إليه وينطلق منه التعبير.

ـ على المستوى النحوي يتيح اختلاف الصيغ التعبيرية بين الانشاء والخبر تمييز الأبيات الثلاثة الأولى الإنشائية الجمل عن الأبيات اللاحقة الخبرية الجمل. إلا أن النظر في وضع هذه الجمل من زاوية تركيبها يبين عن اختلاف هذه الأخيرة فيما بينها، بحيث يتميز البيت الرابع بجملته الاسمية عن الأبيات الثلاثة التي تليه في كونها جميعها ذات جمل فعلية. بذلك يتبدى التوزيع الدلالي والايقاعي الملاحظ أعلاه على المستوى النحوي الذي يؤكده أيضاً من خلال تداول الضمائر في هذه الأبيات السبعة.

فالأبيات الثلاثة الأولى تشترك في ورود ضمير الغائب المفرد المذكر فيها جميعاً، في حين يحمل البيت الرابع ضمير المؤنث المفرد (الخاص بجمع غير العاقل) وتأتي الأبيات الثلاثة الأخيرة لتشترك جميعها في اجتماع ضمير المخاطب المفرد المذكر مع ضمير الغائب المفرد المؤنث (للعاقل). ولما كان الشطر الأول في البيت الأول يتميز بحضور ضمير المخاطب المفرد المذكر (لغير العاقل) فإنه يومىء إلى علاقته بالبيت الرابع المتميز بدوره في هذا البعد غير العاقل لضميره. فكأن تفردهما الدلالي والايقاعي، وخاصة الدور الخاص للبيت الرابع في هذا التفرد، يستعاد هنا على المستوى النحوي. كذلك تستعاد خصوصية الأبيات الثلاثة الأخيرة التي تؤدي التطابق الايقاعي في هذا القسم، عبر تكثيف الاشارات النحوية الخاصة بها، دون أن تعدم هذه الأخيرة ما يميز البيتين المتطابقين المتعاقبين مباشرة (الخامس والسادس) عن الأخير بينها (السابع) المتطابق مع الثالث عبر إثبات ضمير الغائب المفرد المذكر في هذين البيتين الأخيرين دون بقية الأبيات الخمسة الأخرى. فيعرف التناسب والتجانس بين هذا المستوى (النحوي) والمستويين اللذين سبق التعرض لهما (الدلالي والايقاعي) حداً راقياً جداً من التعادل والتكافؤ، تقوم المفردات اللغوية المعتمدة بتكريسه ومضاعفة آثاره.

إن الأبيات الثلاثة الأولى تتميز بتكرار «يعمن» فيها، بينما يتكرر اسم «سلمى» في الأبيات الأربعة التالية حيث يتميز في البيت الرابع عنه في الأبيات الثلاثة اللاحقة باجتماعه مع اسم علم آخر مذكر (ذي خال). كأن هذا الاجتماع على المستوى اللغوي ـ المعجمي تأكيد لدور البيت الوسيط بين ما سبقه الخاص بالطلل وما يليه الخاص بالمرأة. بل إن هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة تتميز عن سواها في تكثيف التكرار فيها بما يتفق مع وضعها الايقاعي، حيث أن تكرار «تحسب سلمى لا تزال». . خاص بالبيتين المتطابقين المتتابعين (الخامس والسادس) بينما يأتي تكرار «جيد» في البيت السابع ليتجاوب مع «التكرار» الوارد في البيت الثالث (بين «ثلاثين» و «ثلاثة») المتطابق معه. . .

ـ على المستوى الأسلوبي يلحظ للوهلة الأولى، رغم افتتاح النص بالتعبير المجازي ضعف أو هزال المحسنات البلاغية المعتمدة في الأبيات السبعة الأولى إجمالاً. كأن واقعية التعبير هي التي تحكمه وتجعله تعيينياً مباشراً. إلا أن التمعن فيها يكشف عن أن هذه الواقعية التعيينية المجردة من الصور البلاغية لا تصدق إلا على البيت الأوسط فيها، ليتأكد من خلال ذلك مرة أخرى، على هذا المستوى، ما سبق ولوحظ على المستويات الأخرى من تشكل تعبيري لهذا القسم (الأول) من النص.

إذا كان البيت الأول يفتتح بالتشخيص فإنه يشكل إيحاء بالبعد الإنساني القائم فيه، كما أن في تكرار النعيم المتمنى له مع المخاطب ـ المتكلم إيحاء ببعده الذاتي بما يتفق مع التماهي بين الشاعر والطلل الذي أشرنا إليه دلالياً، وبالتالي مع الدور المطلعي البنيوي الذي يؤديه في النص. لكن الأبيات الثلاثة الأولى تشترك، إلى جانب التكرار اللفظي الذي يجمعها في استعادة افتتاحية الصيغة الاستفهامية في كل منها، مع المحافظة على تمييز الأول بينها في موقع الاستفهام بما يحفظ تمييزه عن البيتين الآخرين، في أسلوب التورية العام الذي يغلفها جميعاً ويجعل من هذه الصيغ الاستفهامية كنايات تعبر من خلال تساؤلاتها الموضوعية عن الهموم الذاتية متدرجة في تتابعها نحو مزيد من التلميح إلى مقصودها.

لذلك يأتي البيت الرابع وكأنه المآل الذي كان اتجاه التعبير يقصده، ولكنه أيضاً المنطلق الذي يتحول عنه في اتجاه جديد في الأبيات الثلاثة اللاحقة. وهو في تعيينيته يكشف ما كان مستوراً ومتوارى حتى الآن، فيجيء باسمي العلم المتعلقين بالسابق واللاحق، والرابطين لهما، مؤكداً دوره التوسطي كما لوحظ آنفاً.

ويكاد البيتان الخامس والسادس أن يتماثلا مع البيت الرابع في اقتراب التعبير فيهما من التقرير والتعيين، إلا أن الطباق التأويلي الذي يمكن ملاحظته فيهما (بين طلا الوحش والبيض، وبين وادي الخزامى ورس أوعال) يأتي، إلى جانب ما يحفلان به من تكرار مشترك لمقطع تعبيري طويل نسبياً («وتحسب سلمى لا تزال. . .») ليميّزهما عنه، ويقربهما، عبر المحسنات البلاغية والتكرار، من البيت الأخير فيما يؤكد تمايزهما وتطابقهما الرفيع بما يتلاءم مع تطابقهما النحوي والايقاعي والدلالي. لكن البيت الأخير يبدو في اشتماله على التشبيه في شطره الثاني كأنه يتجاوب مع تشخيص الشطر الأول للبيت الأول، ليشتركا معاً في التصوير البياني، وليعرف القسم بأكمله على هذا النحو توازنه الكلي الراقي متلائماً في ذلك مع وجه من أوجهه الدلالية، مؤكداً الرابط القائم بين النعيم المطلوب والنعيم المفقود، فاضحاً حقيقته بشكل قاطع، معبراً في وصله مطلع القسم بخاتمته عن اكتمال التعبير فيه، وبالتالي إمكان الانتقال إلى ما يغايره.

في ذلك كله تناسب مع ما سبقت ملاحظته على المستويات الأخرى، وهذا التناسب إن لم يعرف في بعض جوانبه تطابقاً أو تساوياً تاماً، فإنه مع ذلك يحظى بدرجة عالية من التعادل والتكافؤ تفسر هذه الجمالية الابداعية التي يحظى بها.

بيد أن هذا القسم، كما سبق وقلنا، ليس مستقلاً، قائماً بحد ذاته، فهو مرتبط عضوياً بالبيت الثامن الذي يشكل المآل الفعلي لعملية الكشف التي تتتابع فيه، بقدر ما يشكل التعليل الحقيقي لمغزاها وسيرورتها.

إن البيت الثامن يستعيد حرف افتتاح الكلام (ألا) ليكون تنبيهاً على أهمية ما يأتي إثره، وعلى أولوية هذا القول والموقع الجدير به أن يحتله كذلك. إنه يشير عبر التعاقب الحدثي إلى سببيته، بحيث يوضح اتهام بسباسة حقيقة التوجه إلى طلل سلمى، ويكشف بالتالي سبب الحزن والخيبة والمأساوية التي تعم التعبير فيه. كأن ذكر ما حصل قبل هذا الخطاب الطللي وما يفسره إذ يأتي بعده، لا يكون حرف الافتتاح والتنبيه فيه، المطابق لذاك الذي افتتح القصيدة، إلا إشارة يستعيد من خلالها القول ما اختل من توازن الترتيب فيه، أو هو يقرب بالتكرير والتلميح ما استبعدته التورية وأخرته المدافعة. فأولوية الانتباه يجدر بها أن تكون من نصيب ليس الخطاب الطللي، وإنما الخبر الاتهامي، وإن ما يطلق نص القصيدة بالتالي ليس ذاك الخطاب وإنما هذا الخبر بالذات. على هذا النحو ينهض هذا البيت (الثامن) مقابلاً للأبيات السبعة السابقة بقدر ما يشكله من أولوية دلالية عليها، وما تمثله من تقديم يمهد ويحضر لمجيئه.

هذا ما يؤكده اعتماد ضمير المتكلم المفرد في هذا البيت إزاء المخاطب ـ والغائب ـ المفرد قبله. فهذا الأخير ليس إلا صيغة من صيغ الدلالة على المتكلم، بينما يأتي البيت الثامن ليحل صيغة المتكلم محل المخاطب في الأسلوب غير المباشر الذي يلجأ إليه. كأن هذا الأسلوب بدوره تعديل الانحراف الذي دفع إليه التمويه ومعادلة له في آن. فكما يتضح أن المتكلم مخاطب هنا يتضح أن المخاطب متكلم هناك، وفي ذلك فضح للمخاطب الأول الذي يفتتح به الخطاب الطللي والنص (الطلل المتهدم) ولعلاقة التماهي التي يرسيها النص بينه وبين الشاعر. كما في ذلك توضيح لوضع المخاطب في الأبيات الثلاثة الأخيرة خاصة فيما انتهت إليه (في البيت السابع) حيث يبدو اعتماد المتكلم لصيغة المخاطب تبعيداً يتفق مع ذلك الماضي البعيد الذي يستعيده، بقدر ما يشكل اعتماد صيغة المتكلم في البيت الثامن نوعاً من التقريب يتفق مع القرب الزمني لوقوع الحدث ـ الحديث، كما يتفق مع الأثر الداخلي القوي الذي تركه في نفس المتكلم ـ الشاعر. وهو أثر قد لا يكون منقطعاً عن محاولة تلافي النقل الحرفي لذاك الخطاب ـ الحديث، ليس عن عفة مستبعدة بفضل ما يجيء من أبيات «إباحية» لاحقاً،

وإنما ـ على الأرجح ـ عن محاولة للتخفيف من وقع هـذا الخطاب في غلظة وفجاجة تعبيره، غلظة قد يكون اسم المرأة المذكور هنا (بسباسة) في النبر النافر القائم في تلفظ حروفه كما في ارتباطه المعجمي بالبعد الطبيعي[25] موحياً بها، بقدر ما يتقدم هذا الاسم متعارضاً مع اسم المرأة الأخرى هناك (سلمى) في تآلف نغم تلفظ حروفه كما في ارتباطه المعجمي بالبعد الحضاري.[26] ربما لذلك أيضاً جعل خطاب المرأة (بسباسة) يتميز في جانب اتهامه الأول (الكبر) عنه في الثاني (اللهو). فهو إذ يستبعد نسبة هذا الأخير إليه مباشرة، وقد جعله خاصاً بأمثاله خلافاً لما قام به بالنسبة للأول، فكأنه يسعى لإبعاد ذاته عن هذه الدائرة الخطرة والحرجة.

ضمن هذا المنظور لا يأتي ضمير المتكلم هذا لأول مرة في آخر الشطر الأول من البيت الثامن بدون مغزى. ففي هذا الموقع بالتحديد يأتي في عروض البيت بحرف الردف المعتمد في القافية، وهو ما يشكل قاسماً مشتركاً بينه وبين البيت الرابع الذي سبقت الاشارة إلى دوره المركزي على هذا المستوى الايقاعي. مما يجعل من هذه المشاركة الموقعية ـ الايقاعية بين اسم علم المكان الذي يوجد فيه الطلل، وبين ضمير المتكلم إشارة إضافية إلى التماهي بين موقع الطلل وموقع الذات. ويتبدى كشف اسم المكان (ذي خال) لسر القافية (الخالي) باعتباره كشفاً لفضاء التجربة الذاتية الذي يعينه ويؤكده ورود ضمير المتكلم المفرد لأول مرة كذلك في قافية هذا البيت (أمثالي) بشكل لا يترك مجالاً لكثير من التأويل.

لكن هذا البيت (الثامن) رغم كشفه لمغزى ما سبقه، لا يؤدي في الكناية التي يأتي فيها كشفاً كاملاً. وهو بذلك لا يتصل فقط بتساؤلات القسم الأول المأساوية، وإنما يشير أيضاً إلى أن ما انتهى إليه هذا القسم وهذا البيت بحاجة إلى مزيد من الكشف والتصريح، وهو ما سيتولاه القسم الثاني تحديداً.

ثالثاً: الفحولة المفحمة في الغرام والفروسية:

إن البيت الثامن، كبيت لولبي يرتبط به ما جاء قبله وما يأتي بعده، هو الذي يعين المغزى الدلالي للقبل (القسم الأول)، وهو أيضاً الذي يوضح الدلالة الحقيقية للبعد (القسم

---

(25) البسباس بقلة من النبات الطيب الريح يشبه طعمه طعم الجزر، واحدته بسباسة... أما البسبسة فالسعاية بين الناس...

(26) ذلك أن السَّلْم لدغ الحية، والسليم اللديغ والجمع سلمى. قيل هو من السلامة، وإنما ذلك على التفاؤل له بها خلافاً لما يحذر عليه منه... كما أن السليم وجمعه سلمى الجريح المشرف على الهلاك سموه به تفاؤلاً بالسلامة.

الثاني). وإذا كان الخطاب الطللي في القسم الأول قد جاء مموهاً في تعبيره عن أسس وقلق عميقين عبر الحزن والحسرة العابرين، فربما اتفق ذلك مع موقعه المذكور ودوره الذي يؤديه فيه، حيث أنه تقدم إعلان التهمة التي يجيء بها البيت الثامن، فكأنه يدفعها ويستبعدها فيما هو يؤخرها. لكن ما أن تعلن هذه التهمة، مع ما تتضمنه من تلميح، حتى يتحول التعبير إلى المباشرة والتصريح، وينطلق حاداً وعنيفاً مما يؤكد الأهمية التي يعطيها لها. هذه الأهمية ماثلة على كل حال في نهوض القسم الثاني بأكمله (منذ البيت التاسع وحتى آخر النص) كمرافعة احتجاج ضد التهمة المذكورة، تقوم على تكذيبها وتأكيد نقيضها. وهي مرافعة تتشكل كما سبق وبيّنا أعلاه في ثلاث وحدات أو ثلاثة أجزاء مترابطة تتلاحم في تأديتها لهذا التكذيب القائم في مطلعها: الجزء الأول تفصيل لغراميات الشاعر التي تشكل دحضاً لما تدعيه صاحبة الاتهام ـ بسباسة ـ (من البيت التاسع حتى الثاني والثلاثين)، والجزء الثاني تعليل لما يصدر عنه من عفة تبدو في ظاهرها متناقضة مع ما فصله الجزء الأول (من البيت الثالث والثلاثين حتى الواحد والأربعين)، والجزء الثالث استكمال للتعليل وللرد على الاتهام في ميدان آخر (الطرد) ينجز المرافعة بأكملها على أتم ما يكون (من البيت الثاني والأربعين حتى الرابع والخمسين). هذا التلاحم الدلالي يجد على المستويات الأخرى معادلاته الايقاعية والنحوية والأسلوبية كما ألمعنا إلى ذلك أعلاه وكما سنمضي في تفصيله أدناه.

1 ـ الإصباء الفريد:

إذ ينطلق التعبير في البيت التاسع من التكذيب، لن يكون ما يتلوه إلا تفصيلاً لهذا التكذيب على مدى القسم بأكمله. لكنه هنا يرتبط بموضوع محدد يأتي التصريح به ليكشف حقيقة التلميح الواردة في اتهام البيت السابق عليه (الثامن)، فيتبدى مدلول اللهو عن أبعاد جنسية مباشرة. ذلك أن ما يستند إليه التكذيب هو قدرة الشاعر على الاغواء والارضاء الجنسيين، قدرة تجعله يستهوي المرأة المتزوجة ويحصن زوجته من أي إغراء مهما كان مثيراً. وهو بذلك لا يهتم بغير لب الاتهام وأساسه، فلا يلتفت إلى ما قدم فيه من تقدم في السن ربطه بالعجز عن اللهو أو اتقان الغرام، محولاً إياه من ازدواجيته الظاهرة إلى حقيقته الواحدة. لكن التكذيب يأتي مع ذلك مزدوجاً. كأنه يحاول أن يؤدي في ذلك بالغ المقدرة على الغرام وإتقانه بحيث يبدو استثنائياً لا مثيل له، فترغب فيه نساء الآخرين لافتقادهم نظيراً له، ولا تجد امرأة في سواه ما يغريها به.

في تأكيده لهذه الفرادة في الاستهواء والاصباء يبرز هذا البيت الرد المباشر والحاسم على سابقه. وفي دلالته الجوابية الإجمالية وإنما العميقة على الزعم الوارد في البيت الثامن يتقدم في

كامل المرافعة التي يبدأها كمطلع بنيوي لها، ويمضي بالتالي بأولوية فيها تجعله الند الفعلي للبيت اللولبي، لولبياً مثله. وهو يماثله أيضاً في هذا الاختزال الذي تعرفه الازدواجية القائمة فيه إلى حقيقة واحدة. فالأبيات التي تليه وتفصله على امتداد الجزء الأول لن تتعدى تناول مسألة واحدة أو جانب واحد من الجانبين اللذين يستند إليهما التكذيب، وهو ذاك المتعلق بإغواء نساء الآخرين. كأنها في ذلك، مثلها مثل وضعه هو إزاء البيت الثامن، لا تتعرض لغير لب الموضوع وأساسه. فحقيقة الاتهام لا تتناول علاقته بزوجته أو علاقة الآخرين بها، وإنما تتناول علاقته هو بامرأة أخرى غير زوجته. لذلك يتركز التفصيل عند هذا الجانب الأخير تحديداً.

في هذا التركيز تتبين محورين دلاليين: الأول خاص بتقديم هذه المرأة الأخيرة، والثاني يتناول إحدى لياليه الغرامية، ليتكون بذلك هذا الجزء الأول في مقطعين: يمتد الأول من البيت العاشر حتى السابع عشر، والثاني من الثامن عشر حتى الثاني والثلاثين، يجمع بينهما البيت الأول (التاسع) كبيت مجمل وعام مشترك. كأن الشاعر يتابع في ذلك نهجه العام في التعبير، ماضياً باستمرار نحو مزيد من التوضيح والتفصيل، معتمداً هذا التوزيع الثنائي في تشكله الثلاثي.

- في المقطع الأول تقدم المرأة أولاً في علاقتها بالشاعر، وبالتحديد في تلك العلاقة الغرامية التي تجمعهما، والتي تتضمن في مدلولها كما في صيغتها التعبيرية (اللهو) ما يشكل رداً مناسباً على زعم بسباسة. من هذه الزاوية بالذات يمضي في استعراض ميزاتها بما يشبه التنويه بنوعية المرأة التي يتمتع بها، إذ نجده يشيد بها في أمرين يلفتان النظر: جمالها الخاص المثير، وبراعتها في ممارسة اللهو والغرام. كأنه يقيم عبر ذلك تمييزاً بين امرأة حسناء ومتقنة للهو، وبين امرأة أخرى ليست كذلك.

من خلال هذا التمييز يجري رد للاتهام على صاحبته، وذلك بإعادة طرح المسألة بصورة مختلفة: في اللهو الحاصل بين المرأة والرجل، لا يسأل في نجاحه أو فشله عن دور الرجل بل عن دور المرأة. فإذا كانت هذه بارعة الحسن والفعل الغرامي، فإن اللهو يجيء على أفضل ما يكون. كأن هناك تعريضاً ببسباسة غير معلن. كأن تكذيبها كفيل بالإشارة إلى وجهة قراءة الرد ومتضمناته.

- ليس أدل على ذلك من هذا اللهو المتطاول يصل النهار بالليل والذي يشكل في امتداده وفي تكراره المتكاثر تأكيداً على إتقان الغرام وابتداع أنواع من المتعة واللذة فيه لا تنتهي. إلا أن هذا اللهو المديد مرتبط بالمرأة الحسناء بل الخارقة الجمال حتى أنها تتعدى فيه

حدود الطبيعة لتتماثل مع الجمال الفني. بذلك تقدم المرأة إلى جانب حسنها على أنها مثال لما يتمناه الرجل ويرغب فيه، وليس كما كونتها الطبيعة، أو كأن هذه الطبيعة إذ أبدعتها لا تقوم إلا بتقليد الإبداع الإنساني نفسه. في هذا التقديم نقل للحسن من مداه الطبيعي إلى مداه الحضاري مع ما يتضمنه هذا النقل من إيحاء بدور هذا الأخير في إغناء الأول بمعطيات تخرج به عن المألوف والنسبي إلى الاستثنائي والمطلق.

هذا ما تؤكده الأبيات اللاحقة، والتي تأتي لتفصيل هذا الحسن الاستثنائي. فوجه المرأة المشرق يتعدى الدل على حسنه الطبيعي إلى الإيحاء بإغرائه الحضاري. إنه يضيء حيزاً محدوداً، هو الفراش، ويضيئه لشخص محدد، هو الضجيع. وهو بذلك يحدد المجال الحيوي للعملية الجنسية بقدر ما يدعو إليها، حيث لا يعود الفراش مكاناً للرقود والنوم، وإنما للسهر والحركة، كما لا يعود خاصاً بها وحدها بل يصبح لذلك الثنائي الغرامي المؤلف منها وممن يمارس الجنس معها. ولا يكون ذلك إلا بينها وبين رجل يستهويها، فيكون تنويرها تعبيراً عن هذا الهوى. ولما كان هذا التنوير على أفضل ما يكون من التهاب، فإنه يشير إلى بالغ الإثارة في هذه الدعوة، بقدر ما يشير إلى بالغ السعادة والحفاوة بهذا المدعو. ولا يجد الشاعر في غير الميدان الحضاري عناصر يمكنها أن تؤدّي عملية الإغواء المثيرة هذه (مصباح زيت ذبّال).

ليست العودة إلى الميدان الحضاري بدون مغزى. فجمال المرأة المثير يغير المعطيات الطبيعية، والشاعر إذ يذكره في الليل لا يكتفي بتأكيد جعله هذا الزمن زمناً للغرام وحسب، بل يشير أيضاً إلى الانقلاب الذي يجعله هذا الغرام وذاك الجمال فيه، محولين إياه عن طبيعته إلى ما يكاد يصبح نقيضها، من الظلمة إلى النور. فتؤدّى العلاقة الغرامية ببعدها الحضاري المتميز الذي يحكم المعطيات الطبيعية، ويرتقي بها إلى آفاق جديدة ومثيرة. إلا أن هذا الميدان الحضاري قائم على أبدع ما يكون في ما تضعه المرأة من حلي على صدرها. وخلافاً للجمال الاستثنائي الذي يحيل إلى البعد الحضاري، فإن الإبداع الحضاري هنا يحيل إلى البعد الطبيعي. فتلألؤ الجواهر في الحلي وتوهجها هو أقرب ما يكون إلى توقد جمر الغضى تحيط به أصول الشجر على أتم وأفضل ما يكون. لكن تمامه لا يتحقق إلا بإضافة عنصري الصورة اللاحقين، وأولها طبيعي يتمثل في هبوب الريح الباردة اللطيفة عليه من مختلف الأكام، وثانيها حضاري متمثل في الدور المفترض بنار هذا الجمر أن تؤديه: تدفئة العائدين من سفر إلى منازلهم. فيتآلف في هذه الصورة العنصر الطبيعي مع العنصر الاجتماعي - الحضاري ليؤديا ذلك الفرح القبلي الأشبه بالعيد والمهرجان يستدعيه الشاعر للتعبير عن ذلك اللقاء الحميم بينه وبين المرأة.

من خلال هذا المزج بين البعدين الحضاري والطبيعي يعرف النص فيما يتعدى دقة

الـوصف وحسن التصويـر وروعة المبـالغة في التعبـير غني وعمقاً نـادرين، دون أن يكف عن متابعة تقديم المرأة في جمالها الاستثنائي والفريد. ذلك أن ما يبدو مقصوداً بالجمر وناره يتعـدى الجواهر والحلي إلى لبات المرأة وصدرها. فليس هذا التوقد الملتهب إلا ظاهر تلك النار الشابة في الجسد والتي لا تستقيم الصورة إلا بتصورها. إن هـذا الجسد النـاري المضطرم هـو الذي يمد ما زُيّن به بهذا التألق الجمري المشتعل على أبهى ما يكون.

إن الاشارة المتضمنة إلى امتداد اشتعال الجمر الطويـل تتفق بالـطبع مـع امتداد اللهـو واستطالته من ناحية، وإنما أيضاً مع دور الشاعر في هذه العملية بالـذات من ناحيـة ثانيـة كما يدل على ذلك نسبة الجمر للمصطلي، بحيث يبدو هو الذي يستثير ناره ويتعهد اشتعاله. هذه النسبة هي التي تجعل المغالاة في ذكر اضطرام الجمر وناره تقديماً للشروط المواتيـة التي يتحكم بها هذا المصطلي، وتبقى بالتالي رهن مشيئته وحاجته، ودالة على قـدرته المـطلقة في استثـارة المرأة ووري نار جسدها. ولما كان ذكر الحلي معبراً عن مكانة اجتماعية عالية لهذه المرأة، ليس الغنى إلا وجهـاً من وجوههـا البارزة، فـإن التعبير عنهـا إذ يكرسهـا لمشيئة الـرجل ـ الشـاعر ويرهنها لرغباته على النحو المشار إليه، يدل عـلى سطوتـه الغراميـة العاليـة التي لا تقتصر على نيل المرأة الجميلة وحسب، ولا المرأة الغنية فقط، بل إنها تساهم في إذكاء هذا الجـمال وبلورة هذا الغنى، بقدر ما يتقدمان كعنصري إغراء له واستثارة لغلمته.

مع أخذ ترابط الأبيات بعين الاعتبار، لا يستقيم الحديث عن توقد الجواهـر والحلي إلا من خلال ذلك الضوء الذي يشع وجه المرأة به، فكأن نار الجسـد التي تضيء هنا هي نفسهـا التي تشتعـل هناك، وبـالتالي فـإن ضرام الشهـوة والإثارة هـو مصدر هـذا التفـاعـل النـوراني والناري البديع الذي يتقدّم لتلبية رغبة الـرجل المصـطلي، بقدر مـا يتقدم نتيجـة لما يثـيره لدى المرأةمن رغبة وشبق لاهبين. ولا يخفى على الناظر اختلاف درجة الالتهاب في الوجـه عنها في اللبات، ومعه اختلاف دور كل منهما، فمع نور الوجه الداعي للغرام والمعين لمجـاله الحيـوي تأتي نار الصـدر الملتهبة لتشـير إلى مواقـع الدفء التي يجـدر اللجوء إليهـا، ولتشير أيضـاً إلى وجهة، في الجسد، متنامية الحـرارة كلما أمعن في ارتياد مملكتـه؛ أو أن اللبات تشـير إلى ذلك اللب المكنون، إلى قلب الجسد، مصدر العشق والغرام، موئل اللاجئين إليـه والنازلـين فيه، واهب اللذة والحياة. ولما كـان الايحاء بـأن المقصود بهـذا المصطلي هـو العاشق أو الضجيـع، وبأن المقصود بهما معاً هو الشاعر، واضحاً فإن تلك العلاقة التي ألمعنا إليهـا بين إتقـانه للهـو وتوفر شروطه بالمرأة المناسبة لذلك تظهر بينة مؤكدة. وإذا كانت الصلة بـين وضع هـذه المرأة وسلمى غير خافية، خاصة في ما انتهى إليه القسم الأول حولها (راجع البيت السـابع) فـإن التعريض من خلال هذا الايحاء ببساطة لا يحتاج إلى استدلال.

إلاّ أن البيت الرابع عشر يستعيد مخاطبة بسباسة ليتخذ التعبير منحى جديداً وملتبساً في آن. ذلك أنه يقيم مماثلة بينها وبين المرأة التي يقدمها مشيداً بحسنها المثير. مما يدخل التباساً يغذيه التحاق الوصف الوارد الخاص بهذه المرأة بالمخاطبة (بسباسة) لا يخلو من مفارقة بقدر ما يشدد عليه سياق التعبير من تنافر وضعيهما.

قد لا ترى النظرة السطحية في خطاب البيت الرابع عشر وما يليه ما يمكن اعتباره إشكالاً أو مفارقة وما أشبه، إذ لا تجد في هذه المماثلة مالا يتلاءم والسياق، فقد تتصور أن بسباسة قد تتهم الشاعر بالكبر والعجز، وقد تكون موضع اتهام من قبله بالكذب، دون أن يمنع ذلك تمتعها بالمزايا التي تقرنها الأبيات الأربعة المعنية هنا (من الرابع عشر إلى السابع عشر) بها. لكن مثل هذه النظرة تعني في الحقيقة انتصاراً لاتهام بسباسة وتصديقاً لها، ودحراً لتكذيبها من قبل الشاعر وتكذيباً له؛ والأخذ بها يؤدي إلى نقض النص بأكمله. وهذا هو مآل المقاربات السطحية أو الذرية للنص، التي لا تتجاوز المعاني المفردة إلى تركيبها البنيويّ ونظم النص إلى انتظامه البنيوي، وتشكل معانيه إلى دلالاتها العميقة كما تحددها بنيته.

في إطار هذه البنية بالذات تحتمل هذه المماثلة واحدة من دلالتين ـ أو أكثر؟ ـ الأولى منها أن يكون اعتمادها استمراراً للتعريض الذي لاح في المجموعة السابقة من الأبيات (من العاشر إلى الثالث عشر). على هذا الأساس لا يخلو التعبير عنها من لهجة تهكم تشير إلى نقيض المماثلة، وبالتالي يتجاوز القول في مفارقته لما يقوله المفارقة القائمة فيه، فيتماسك على هذا الأساس من الاتساق والتجانس، وتستمر فيه وتتكامل العدوانية التي برزت منذ البيت التاسع والتي تحكم الجزء بأكمله، وقد تراءت في المجموعة الأولى من أبيات مقطعه الأول تجاه بسباسة. أما الثانية فتجعل من المماثلة بين المرأتين تحولاً في التعبير يتجه في المجموعة الثانية من أبيات المقطع الأول (من الرابع عشر إلى السابع عشر)، دون أن يغير في المعطى الدلالي للمجموعة الأولى من إيحاء تعريضي ببسباسة، إلى نوع من الدعوة لها كي تتجاوز ما يشتمل عليه هذا التعريض من تقصير. كأنه إذ يقصر المماثلة بينهما على هذا الجانب الثاني من المميزات التي تدل عليها المجموعة الثانية من الأبيات يشير إلى ما يمكن لبسباسة أن تكون عليه، وخاصة إلى ما يجدر بها أن تمارسه ليحسن اللهو ويبطل الاتهام ومعه التكذيب. بذلك تكمل المماثلة ما سبقها، إنما تنعطف به نحو الإغراء والتشجيع على التغيير من خلال إعطاء المثل الصالح فيها، مستجيبة في ذلك لتطلع عميق في النفس إلى إزالة الحسرة والهم اللذين غشياها.

الأرجح أن الدلالتين ماثلتان معاً في التعبير، وأنهما تتنازعان إيحاءاته دون أن تبلغ فيه

إحداهما حد البوح والجرأة على إعلان المقصود.[27] بيد أن المصرح به هو ما تعلق بالمرأة الأخرى التي يستكمل تقديمها من خلال الإشارات الموجزة القوية الإيحاء، بما يتناسب مع تطور الاتصال الجسدي وعملية اللهو الغرامية. كأن هذا التقديم في تتابعه هو متابعة ضمنية للقاء الجنسي بين الرجل والمرأة. فيتجاور ذكر جمالها هنا مع ذكر براعتها في استمالة الرجل وإرضائه، حتى أنها تعريه من ثيابه كما تعريه من عقله، تختلس ثيابه كما تخلب لبه. إن هذه المرأة تضيف إلى بياض ثغرها ونعومة جسدها دلالاً وغنجاً في الحركة يفتن الشاعر ويذهله، فلا يعود قادراً على تمييز وضعه لابساً أو عارياً. ويأتي التعبير عن هذا الوضع مبهماً مثله مما يجعل دلالته ملتبسة. فلا يعرف متى ينسى سرباله (أقبل ممارسة الغرام أم بعده؟) كما لا يعرف مغزى هذا القيام (أو هو مباشرة للغرام أم انتهاء منه؟). ذلك أن هم الشاعر وفكره مركزان عند هذه اللذة المسكرة التي تأتيه من خلال اتصاله بالمرأة، والتي تمضي يداه في حكاية مفاتنها الساحرة. ومع أن لطف الجسد ونعومته لا يستكنهان بالنظر، فإن التعبير عن ملامسة المرأة ومداعبتها لا يأتي مباشرة وإنما يتمثل في لعب وليدين يتنعمان بلذة مس نقا الرمل الناعم والممتلىء. إن لعب الوليدين هنا لا يتفق مع وضع اليدين بالنسبة لجسد المرأة فقط، وإنما يتفق كذلك مع ذهاب عقل الرجل، فتمضي يداه تسعيان وراء المتعة كأنهما مستقلتان عنه، كأن لا هم لهما غير التهنّؤ بها. قد يكون التعبير هنا يحاول بذلك أن يؤدي هذه العلاقة الجنسية الساحرة بين الشاعر والمرأة، يحوله فيها استحواذها على عقله إلى حسٍّ محض لا يحد من انصرافه إلى اللهو أي عائق كان، وإنما أيضاً يغيّر، بقدر ما هو براعة حضارية راقية، معطيات الطبيعة فيخرج الجسد إلى كثيب الرمل، إلا أنه خاصة يعيد الشاعر إلى أوضاع الطفولة، وبذلك يتقدم كنقيض للكبر والعجز الذي يتضمنه اتهام بسباسة، بحيث يبدو هذا الاتهام بالتحديد مفارقاً إزاء ما يمكن أن يثيره هذا التعبير من لوم للشاعر لإغراقه في اللهو والعبث كطفل صغير.

إذ يستعيد التعبير تناوله لجسد المرأة فإنه يبدو في ذلك يتجاوز التطرق إلى مفاتن تكوينه المكملة لمحاسن ملمسه، ليعيد إلى البعد الحضاري ما قد تكون إحالته إلى البعد الطبيعي قد

(27) يمكن للبعض أن يفترض أن تصحيفاً وقع في هذا البيت، وهو إن كان بعيد التقدير دون أن يكون مستبعد الوقوع فيما يتعلق بإلحاق الصفات الواردة بعد ضمير المخاطب به بدل إلحاقها بالخبر المضاف (مثل) فإنه يبدو أكثر احتمالاً وقرب وقوع فيما يتعلق بهذا الأخير، حيث يكون قد طرأ عليه تحويل من وضع المجرور (بـ «رب» المحذوف، أو بكونه بدل مجرورها المحذوف) إلى وضع المرفوع (خبراً لمحذوف) مما يتيح إلحاق الصفات المذكورة آنفاً به بدلاً من إلحاقها بالضمير المتصل به.

يؤدي الخيار الأخير خاصة إلى احتمال تغير في المعنى الخاص بهذه الأبيات الأربعة المتصلة به (من الرابع عشر إلى السابع عشر) يميزها عن تلك السابقة عليها، دون أن يفرض هذا التغيير حكماً.

ولدته. فتناسق جسد المرأة وامتلاء طراوته يتقدمان وكأنهما نتيجة رعاية له واهتمام به مستمرين يؤكدهما هذا العنصر الحضاري المتمثل بالطيب الذي لا يفارقه بقدر ما يؤكد الوضع الاجتماعي الذي يتيحهما. إلا أن مفارقة الحضاري للطبيعي تبدو على أفضل ما يكون في تلك الغائية التي تسم هذا كله والتي يأتي البيت الأخير في المجموعة ليختم بها تعبير المقطع بأكمله. فليس الجمال الباهر وبراعة الإغراء والعناية بالجسد تكويناً بديعاً وعطراً فواحاً، ليس هذا كله إلا من أجل إغواء الرجل وتمتيعه على أحسن صورة، بحيث تبدو استجابة المرأة بالرفق والاتئاد الذي يشير إليه البيت السابع عشر كأنها المآل الذي كانت تنتظره، والذي لم يكن ما أتت به قبله إلا استعداداً له وتمهيداً لمجيئه.

إن لطف استجابة المرأة لرغبة الرجل لا يشكل فقط اكتمالاً لكل عناصر البراعة الحضارية التي تعددت الاشارات إليها، وإنما يشكل أيضاً استرداداً لما دمغت به حسية المتعة التعبير من بعد طبيعي، ليصبح الاتصال الجنسي المباشر نتيجة هذه العملية المتمادية من الاغراء والإغواء واللعب واللهو. . . على درجة عالية من الروعة والاتقان.

على هذا النحو يبدو المقطع بأكمله حكاية لسيرورة عملية الاتصال هذه، على تمييز بين التمهيد الذي يسم المجموعة الأولى التي تلاحق تجاوب اتقاد شهوة المرأة للرجل، تدعوه إليها وقد تهيأت له على أبهى ما تكون، مع رغبته فيها وتعهده لاضطرامها، حتى تنتهي وقد بلغ الدفء الذي يثيره هذا اللقاء المتجاوب بينهما تمام حده، وبين الاتصال الجسدي الذي تتابع المجموعة الثانية تطوراته بدءاً من تعرية الرجل وصولاً إلى تعرية المرأة، مروراً بكل المداعبات الممتعة التي ينعم بها الرجل، ليتيح هذا العراء المزدوج الاتصال الجنسي الرفيق.

تحكي هذه العملية في الوقت نفسه تطاول ليالي الغرام وأيامه بين الشاعر وهذه المرأة، وتبين لبسباسة، تعريضاً أو إغراء، كيف يكون اللهو، بما يتفق مع الوجهة التي يتخذها رده على اتهامها. ورغم أن هذا المقطع قد بين براعة الشاعر في اللهو، فإنه يبقى عاماً يفتقر إلى اليقين، ولا يبين خاصة التفوق الاستثنائي لهذه البراعة في إصباء المرأة المتزوجة. هذا الجانب بالتحديد هو مدار المقطع الثاني الخاص بتناول ليلة محددة من هذا اللهو الغرامي.

– إن امرأة بهذا الجمال الساحر وبهذا اللهو البارع امرأة مرغوبة ومطلوبة ولو في أقاصي الأرض، ولو تعرضت حياة عاشقها للخطر. كل شيء من أجل بلوغها مشروع، وكل شيء في سبيلها يهون مهما كلفت الوسائل ومهما تعددت المخاطر. بل يبدو التعرض لهذه المخاطر إعلان حب صارخ وشوق جامح لا يستكين. وإذا كان المقطع الثاني من الجزء الأول (من البيت الثامن عشر إلى الثاني والثلاثين) تعبيراً عن ذلك، فإنه لا يلبث أن يوضح أن المرأة

المقصودة متزوجة (في البيت السادس والعشرين) فيزول ما تراءى وكأنه، في المقطع الأول، تقصير في التمثيل على رد التهمة القائل بإصباء المرأة المتزوجة، ويلتحم على هذا النحو المقطعان في إثبات هذا الرد وتأكيده. كما أنه يكشف في نهايته اسم هذه المرأة (سلمى، في البيت الواحد والثلاثين) ليجعل الجزء بأكمله ملتحماً بالقسم الأول الطللي في وحدة تتبدى فيها الأبعاد المأساوية للحاضر القائم على ضوء نعيم الماضي وأفراحه.

يتخذ التعبير هنا الطابع القصصي ليحكي ليلة حب للشاعر مع سلمى متدرجاً فيها من التوجه نحوها (في الأبيات الممتدة من الثامن عشر إلى العشرين) فوصوله إليها وقضائه الليل معها (في الأبيات الممتدة من الواحد والعشرين إلى السادس والعشرين) حتى الموقف من زوجها المهدد له بالقتل (من البيت السابع والعشرين إلى الثاني والثلاثين).

يستثير ذكر المرأة أهم سمة جنسية وحضارية فيها: ناريتها. إذ ليس تنورها إلا تبصراً واستقصاء لهذا البعد الناري الذي فصّل فيه القول سابقاً (في المقطع الأول) بعد أن كان قد ألمع إليه (في البيت السابع). إن شوقه إليها ورغبته الشديدة فيها يجعلانه يتطلع إلى نارها، إلى جسدها الدافىء المثير. لذلك لا شأن لذكر الأمكنة هنا إلا بقدر ما يشير إلى البعد الفاصل بينهما، وبالتالي إلى ما كلفه إياه شوقه من عناء لبلوغها.[28] إلا أنه يشير في الوقت نفسه إلى مدن يؤكد عبرها هذا البعد الحضاري الذي يتصل بها في علاقة الحب التي تجمعهما.

إن هذا الوله الشديد بالمرأة هو الذي يختزل المسافات في التصور والتأمل كما في الواقع والفعل. فالشوق إليها متصل مباشرة بالاقتراب منها كما يدل عليه الفارق بين التنور والنظر، كأن لا فاصل بين الشوق إلى المرأة والتوجه إليها. يأتي هذا الاقتراب ليلاً مؤكداً الخصوصية الغرامية لهذا المدى الزمني في بيت يحتمل وجهي تفسير على الأقل. فإما أن يكون مضيُّه إليها

---

(28) إن البقاء عند المعنى السطحي للتعبير أوقع المتعاملين مع النص هنا بحرج لم تنجح محاولاتهم في تجاوزه. هكذا إذ يلاحظ الأعلم الشنتمري شارح هذه القصيدة أن بين «أذرعات من حدود الشام، ويثرب» في الحجاز «مسافة بعيدة»، يرى أن «تنورتها» تعني «مثلت نارها وتوهمتها» مستعملاً النار هنا بمعناها الحسي الناشيء عن اشتعال الخشب وما شابهه، كما يدل عليه شرحه للبيت التالي (التاسع عشر)، حيث يعتبر أن «نظرت إليها» تعني «نظرت إلى هذه النار تشب لقفال ليلاً، في حين يعتبر قوله «سموت إليها» في البيت العشرين يعني «سموت إلى المرأة»... (راجع ديوان امريء القيس ذكر سابقاً ص 31).
أما د. أسعد ذبيان فينتهي بعد توقف مطول عند أذرعات وعند يَثْرِبَ إلى القول بأن الرواية الصحيحة للبيت هي:
تنورتها من أذرعات وأهلها بيثرب أدنى دارّها نظرٌ عالِ
(راجع المخصوص في المنتقى من النصوص/ امرؤ القيس ذكر سابقاً ص 54-58).

على ضوء النجوم التي تشع مثلما تشع قناديل الرهبان للعائدين إلى ديارهم يهتدون بها إلى مواقع غاياتهم إو يستعينون بها لبلوغها، وإما أن يكون مسيره نحوها على ضوء هذه النجوم المشعة كسرج الرهبان المضيئة يرى نار جسدها المتقد بالدفء والشهوة تنتظره وتستدعيه كما عهد ذلك وعرفه وعبر عنه (في البيت الثالث عشر). في الحالين يتحول الوجود الطبيعي إلى وجود حضاري قائم على خدمة المسعى الإنساني الذي هو هنا مسعى الشاعر الغرامي. وفي الحالين تتخذ مسيرة الشاعر إلى جسد المرأة طابعاً قدسياً تشترك فيه السماء بطبيعتها وبما وراء طبيعتها لتيسر أمراً لا يمكن اعتباره إلا عمل خير وشهامة، بقدر ما يلبي، لدى المسافر وأهله، رغبتين متناديتين ومتناميتين مع الوقت، ليدل النص، من خلالها على رغبتي الشاعر والمرأة، وإنما أيضاً على تلك العلاقة الأليفة بينهما والتي تجعل من غيابه عنها انقطاعاً مؤقتاً، ومن لقائه بها عودة معهودة ومتوقعة بل مطلوبة.

على ضوء هذا النور القدسي إذن وهديه، أو هدي ضرام الشهوة والجسد، يتجه الشاعر نحو هذه المرأة التي تؤكد في سهرها مقابل نوم أهلها انتظارها له بقدر ما تؤكد أن ليل العاشقين نهار. وإذا كان تمثيل انتقاله إليها بحباب الماء متفقاً مع الهدوء المفترض به أن يلتزمه، بما يتناسب والحذر الذي يومىء إليه حدوثه بعد نوم الأهل، فإنه يشير إلى ما يتقنه من رشاقة ولطف في المسير يتناسب ومهمته كما وإنكاره لاتهام بسباسة له بالكبر والعجز، بقدر ما يشير إلى هذا التوق الرفيق لبلوغ هذه المرأة عبر النزوع الذي تدل عليه حركة الحباب المغادر للماء. كأنه يأتيها ليبلغ دفء نارها بقدر ما يأتيها ليخفف من حدة هذه النار، معلناً في ذلك تناسب الرغبتين من خلال إيحاءات جنسية مثيرة، خاصة في مقابلة «نار» المرأة (الأنثى) مع «ماء» الرجل (الذكر). ومن الواضح أن هذا الارتفاع إلى المرأة بما هو حركة صعود متمهّل يتناقض مع رسوب الماء ليتصل بالعنصر الهوائي الملائم للاتحاد بالنار، كما يتناقض مع حركة الهبوط العنيف التي ميزت غياب المرأة من خلال المطر الكثيف الذي تتابع نزوله على ديارها (الأسحم الهطال، في البيت الرابع) في الوقت الذي يبدو فيه ارتفاعاً حتمياً لا يمكن رده، ويبدو توقع الأثر الذي ينتج عن اتصاله بالنار قريباً ومفهوماً.

هكذا يكون الاقتراب من المرأة اتصالاً متتابعاً سريعاً ورفيقاً في آن يختصر المسافات ويتجاوز المصاعب، فيكون الشوق إليها والتلهف إلى لقياها الحتمي هو الذي يحكم الحركة والتعبير عنها معاً.

– يأتي اللقاء حضوراً مباشراً يعلنه هذا الحوار البسيط بين المرأة والشاعر. تبدو المرأة فيه عاقلة ومبصرة، تلحظ الخطر في الفضيحة وترى الساهرين من قومها، لذلك تدعو عليه

بالبعد والتغريب لائمة معنفة. ويبدو الرجل مندفعاً غير متحفظ، مغامراً يخاطر بحياته من أجلها. وإذا كانت المرأة تلجأ إلى الله في دعائها فإلى الله كذلك يلجأ الرجل في القسم مؤكداً أن شراً أعظم من الذي يوحي به دعاؤها لن يثنيه عنها. وإذا كان مرجع المرأة المعايير الاجتماعية وتبعاتها، فإن مرجع الرجل الرغبة يجعلها قضية حياة أو موت. ولأنه كذلك فإنه يتخطى معايير المرأة ولا يأخذ بالتالي بها، كما يؤكد ذلك بقسم ثان يشدد، خلافاً لما تدعيه المرأة والواقع، على أن لا سامر أو مصطل هناك وان الجميع نيام.

إن الكذب هنا عمل نبيل يتفق مع المهمة المقدسة والجليلة التي يأتيها الرجل. أما الحوار الذي يكتفي النص بنقل هذه العينة منه فينم عن صورة للمقاربة الجسدية بين الطرفين، معبراً عن تمنع المرأة ومدافعتها للرجل، ومراودة الرجل لها وإصراره على نيلها. وهو لا يترك لها غير خيار واحد تسارع الأبيات اللاحقة إلى إبراز تبنيها له في ما تقيمه من تداخل بين القول والفعل، بين المحادثة والمضاجعة. فتعاطي الكلام بما يتضمنه من تراجع للمرأة عن موقفها الرافض لوجود الرجل وتحولها إلى اللين بعد الشدة أو إلى الجود بعد التمنع، يؤدي إلى تعاطي الضم بما يتضمنه من استجابة جسد الأنثى للذكر كما تدل عليه صورة الغصن الميال بشماريخه. وحين يصبح الكلام رقيقاً ناعماً في جو من المتعة والهناء أو نيل الرغائب والظفر بالمنى يكون الجسدان على أحسن ما يكون من التجاوب والانسجام، كما يدل على ذلك تمثيل وضعها براكب بعير أسلست قيادتها له على أتم ما يريد، بعد معالجته لحرونها وترويضه لجموحها. ويبرز تأكيده على إذلالها تعبيراً عن تمكنه منها وبلوغه ما يشتهيه بقدر ما هو تعبير عن استجابتها له وتلذذها به.

لا يخفي ما في صورتي البيتين الرابع والعشرين والخامس والعشرين من تمايز ذي دلالة واضحة على تطور الوضع بين الرجل والمرأة. فإذا كانت الأولى تستند إلى البعد النباتي الذي لا تتخطى مقاومته الجمود، ولا استجابته الخضوع للرجل الذي لا يتوسل غير قوته في ذلك، فإن الثانية باستنادها إلى البعد الحيواني تبين عن مقاومة حية أشد وأعظم لا تكفي قوة الرجل وحدها للسيطرة عليها، وإنما تتطلب أيضاً الخبرة والمهارة، كما تتضمن في تغلب الرجل حيوية التجاوب والتفاعل مع مبتغاه، بحيث يحوّل تمكنه منها قوتها وزخم نفورها إلى تلبية لرغباته بعد معارضتها. في ذلك كله تغلب للحضارة على الطبيعة بما يعنيه هذا الغلب من تهذيب لها وارتقاء بها وتحسين لوضعها. ويأتي تعقيبه على ذلك ليشير إلى بالغ سعادته وفرحه، وإنما أيضاً بالغ زهوه واعتزازه بما تمكن من تحقيقه من خلال ذكره لتعلق المرأة به وحبها الشديد له.

الملاحظ أن هذه الأبيات (من الواحد والعشرين إلى السادس والعشرين) تعطي صورة

جديدة عن مقدرة الشاعر على اللهو والغرام تختلف عن تلك التي قدمتها أبيات المقطع الأول، وتكملها في آن. فالمرأة التي تبدو مبادرة ومغرية للرجل هناك تتقدم متمنعة ومستعصية هنا، وفي هذه الحال الأخيرة تحديداً تتجلى فحولة الرجل في إتقانه لمداناتها ولنيلها وتوليهها على بهاء وروعة يضاهيان بهاء وروعة إغراء وسحر المرأة للرجل في الحال الأولى. بذلك ترسم هذه الأبيات من خلال ليلة غرامية، على خير وجه، براعة الشاعر في اللهو وقدرته الفائقة على إغواء المرأة إذ يحولها من الرفض والتمنع والمدافعة (في البيت الواحد والعشرين) إلى التوله والتعلق والافتتان به (في البيت السادس والعشرين)، مقدماً المثل الحي على إصبائه للمرأة التي يأتي ذكر زوجها في هذا البيت الأخير ليوضح أبعاد ما يرمي إليه. إذ يضيف إلى جمالها الخلاب وغناها وترفها العظيم وضعاً اجتماعياً وجنسياً خاصاً يشكل من ناحية إضافة خطر المحصنة إلى المخاطر التي يتجشمها من أجلها، ومن ناحية ثانية استكمالاً لرده على اتهام بسباسة (إصباء المرأة المتزوجة) بقدر ما يشكل استكمالاً في الدل على فحولته الاستثنائية الطاغية.

إن ذكر الشاعر للزوج يستحضره متكساً على تناقض مع ذكر وضعه معشوقاً من قبل الزوجة، ليقرن من خلال ذلك نفسه به موحياً من خلال اختلاف الحالين اختلاف الموقعين والدورين. إذ ليس السوء الذي أصاب الزوج في نفسه وفكره إلا نقيض الحسنى التي أصابها العشيق في نفسه وفي جسده. هذا التناقض بين الوضعين يطلق التعبير في وجهة جديدة تتناولها الأبيات اللاحقة (من البيت السابع والعشرين إلى الثاني والثلاثين).

- إن التناقض الغرامي بين العاشق والزوج لا يقتصر على زهو الأول بسعادته وكسوف الثاني بهمه، بل هو يمتد إلى ميدان آخر فروسي يؤكد مرة أخرى العلاقة الوثيقة بين العشق والقتل. فالزوج الذي يغلي ويتحرق لقتل العاشق يبدو عاجزاً وأعزل في الحرب كما في الغرام، إزاء قدرة الآخر وعدته الرهيبة في القتال اللتين تضاهيان قدرته وخبرته العجيبة في الغرام بحيث لا يترك النص غموضاً في تصور نتائج المواجهة، في الوقت الذي يلوح في ثناياه تهكم الشاعر الواضح بالزوج وسخريته المرة من ادعاءاته، وكلاهما أقرب إلى العبث واللهو به منهما إلى أي شيء آخر. كأن اللهو الذي برع فيه العاشق مع المرأة يمد سطوته على الرجل تأكيداً لتلازم بعدي الغرام والفروسية.

ضمن هذا المنظور يأتي تعبيره عن نقمة الزوج المتوثب لقتله بغطيط البكر المشدود الخناق لا يدل على عجزه، ولا على أذى غيظه له دون الآخرين - بقدر ما يؤذي خناق البعير الفتي هذا الحيوان كلما تمرد أو جمح، خاصة وأن ما يطلبه مستحيل بقدر ما يستحيل القتل على البعير الذي تبدو قوة الاحتمال صفة مناسبة لوضعه أكثر من أي صفة أخرى، وهي التي

يوحي بها التعبير أكثر من سواها ـ ولا على تناقضه مع رقيق الكلام بين العاشق والمرأة ـ مع استمرار التوازي الذي يقيمه النص عبر ذلك بين الكلام والغرام ـ فقط [29]، وإنما يـدلّ كذلك على تماثل بين وضع الزوج ووضع المرأة التي انتهى الشاعر إلى ترويضها. كأن في ذلك إيحاء بلا فحوليته بقدر ما فيه من إيحاء بقدرة الشاعر على التمكّن منه وترويضه كما جاء على تقديم مثل على ذلك مع زوجه. في هذا الإيحاء بالذات، في سياق التعبير عن هدير الرجل بقتل العاشق، يكمن تهكم الشاعر وسخريته، كما يكمنان في مقابلة هذا الهدير بنفي صفة القتل عن صاحبه. وهو نفي يتفق مع النفي المتضمن لفحولته كما سيتكرر في الأبيات اللاحقة.

يعقد البيتان الثامن والعشرون والتاسع والعشرون مقارنة يظهر فيها الشاعر، في البيت الأول، شاكي السلاح الذي يبدو خارقاً في مظهره كما في فعله بحيث يتعدى البعد المكاني في سيفه إلى البعد الغرائبي ـ الأسطوري في نباله، تعبيراً عن فعالية القتل البعيدة التي يتمتع بها. إلا أن هذا السلاح مقدم في الوقت نفسه كأنه جزء من جسد الشاعر، وهو إذ يذكره في وضع المضاجعة يوحي بالأبعاد الجنسية القوية التي تلوح فيه. لذلك لا يظهر الزوج في البيت الثاني إزاءه أعزل من أي نوع من أنواع السلاح، وبالتالي من أي مقدرة على القتال والقتل، وإنما في الوقت نفسه أعزل من أي وسيلة من وسائل الغرام وبالتالي من القدرة على القيام بمتطلباته. إذا كانت الصيغة الاستفهامية تجمع البيتين معاً فإنها تبدي في هذه المفارقة بينهما بالغ التعجب والاستنكار لمشروع قتل العاشق من قبل الزوج، وبالغ الهزء والاستخفاف بهذا الأخير.

إن الصيغة الاستفهامية الثانية التي تجيء في البيتين الثلاثين والواحد والثلاثين تؤدي الدلالات نفسها، فيما تؤكد تضافر البعدين الغرامي والفروسي بشكل لا لبس فيه، حيث أن الاستنكار والهزء فيها يتناولان المشروع نفسه على ضوء العلاقة التي لكل من الشاعر والزوج بالمرأة. ففي حين يتقدم الأول متمكناً حبه في قلبها حتى أنه يملأه ويشمله فلا يترك فيه بالتالي مجالاً لأحد سواه، ليوحي من خلال ذلك بدلالة جنسية يؤكدها تمثيل هذا التمكن بطلاء الناقة بالقطران[30] الذي ينم عن معالجة ومداواة لها بذلك السائل الصمغي الذي يشفيها ويسعدها،

---

(29) من الطريف أن يحاذي الأعلم الشنتمري هذا التوازي بين القول والفعل الغراميين دون أن يتنبه له أو يلتفت إلى مغزاه وأبعاده، حيث أنه يقول بصدد البيت الخامس والعشرين: «ورقّ كلامنا، أي صرنا إلى الصبا، وجدّ اللعب واللهو والغزل»، لكنه يكمل إثر ذلك مباشرة: «فلم نرفع أصواتنا لئلا يشعر بنا» (ديوان امريء القيس ذكر سابقاً ص 32).

(30) يقول الشارح بصدد هذا البيت: «قوله: «أيقتلني وقد شغفت فؤادها»، أي بلغ حبي شغاف قلبها كما بلغ =

يجري تقديم الثاني من خلال معرفة زوجته به عاجزاً عن الفعل كما عن اتساق القول ومعقول الكلام، بما في ذلك من إيحاء بعجز أو تقصير جنسي يدل عليه الرجوع إلى خبرة المرأة كما تؤكده الاشارة الى حداثة عمر الذكر (الزوج)، كأنه يربط بين هذا العمر وذاك العجز، ومن خلالهما بين «مرض» المرأة وحرمانها الجنسي وبين «مداواتها» وإسعادها بالغرام. فالحرمان الذي ينهش جسدها يجد في هذا الطلاء علاجه وشفاءه.

لهذا كله يجدر بهذا الزوج ألا تضيره علاقة الشاعر بزوجته وبغيرها من النساء الفائقات الحسن، كما يميل السؤال الاستنكاري ـ الاستهزائي الأخير إلى تأكيده ببراءة ظاهرة لا تخفي أخذها بكل ما ذكر بصدده في الوقت الذي تجد فيه حلاً لوضعه المتأزم. فمن كان في عجز هذا الرجل وتقصيره عليه ألا يحنق ويحقد على الشاعر كالبعير الأهوج، وإنما أن يرضى بما يأتيه ويخضع له كما ينقاد البعير المروض!

عند هذا الحد من القول ينتهي الجزء المتعلق بالجانب الأول من الرد على تهمة بسباسة في تأكيد المقدرة على اللهو بالمرأة المحصنة بهذا العبث واللهو بالزوج أيضاً، لتعرف فحولة الشاعر عبر ذلك كله سطوة طاغية. وإذ تنكفىء نهاية التعبير في الأبيات الأخيرة على بدايتها، فإنها تؤدي ذلك التناقض بين الشاعر والزوج باعتباره تناقضاً بين الفحولة واللافحولة أو الأنوثة، وفي الوقت نفسه تناقضاً بين الحضارة واللاحضارة أو الطبيعة. فمقابل الشاعر المسلح، الخبير بالقتال كما هو خبير بمداواة النساء وتطبيبهن قولاً وفعلاً، يقدم الزوج خالياً من السلاح ومن الخبرة في القتال كما في التعاطي مع المرأة بالفعل والقول. ضمن هذا الاطار يجدر وضع تمثيل الأول بالمروض اللبق والحاذق والثاني بالبعير المحتد والمغيظ، بحيث يبدو البعد الحضاري مكوناً أساسياً ولازماً من مكونات الفحولة المتفوقة.

2 ـ التعفف الفروسي:

ينطلق الشاعر في البيت الثالث والثلاثين وكأنه يقرن القول بالفعل من خلال تناوله للنساء الحسناوات. ربما جاء ذلك دلالة على ما ذهب إليه في ما ورد قبله من استنكار واستهزاء بالزوج أو دليلاً على ترويضه وإمعاناً في إذلاله. لكن الغزل بهؤلاء النساء يتجه اتجاهاً مختلفاً لذاك الذي تقدم بصدد سلمى، ذلك أن الشاعر يبتعد عنهن خوف الهلاك رغم ما عرف به من انهماك في الملذات وجرأة في القتال.

= القطران شغاف المهنوءة وهي المطلية بالقطران، وهي تستلذه حتى يكاد يغشى عليها...» (المرجع السابق. ص 33).

إذا كانت النساء يعرفن هنا كما كان الحال مع سلمى بالجمال والترف، فإنهن يتميزن عنها مع ذلك في جوانب عدة. وأول ما يلفت الانتباه فيهن تعددهن إزاء تفردها. يجعل هذا الوضع من التعرض لهن استعراضاً جماعياً يعطي الوصف طابعاً نمطياً. فلا تدخل الكثرة التمايز وإنما الإكثار. كأن الوصف عرض لامرأة واحدة تتكرر وتتعدد، مضاعفة من الحسن المتميز الذي تحظى به. فجميعهن مكتنزات ممتلئات الجسد على تراخ وتكاسل في الحركة دلالة الترف والنعمة، ولكنهن لطيفات الأعضاء والقوام على نعومة ورشاقة، بحيث يبلغن الكمال في الإثارة والجمال. وهو كمال صادفنا مقوماته المذكورة مع تقديم سلمى (راجع خاصة البيت السادس عشر). كما أن مضاعفاته ليست بعيدة عن تلك التي لاحظناها في بعض أوجه علاقة الشاعر بسلمى. فغرامهن الذي يشتمل على مخاطر السقوط والهلاك، وسحرهن الدافع للعقلاء والرزناء من الرجال إلى الضياع والضلال، يذكر بخلب سلمى للب الشاعر ومغامراته المخاطرة في سبيلها. إلا أنهن على خلافها أيضاً، هي المرأة المتزوجة الثيب، عذراوات غير متزوجات، وربما كان وضعهن المشترك هذا هو الذي يسّر التعرض الجماعي لهن على النحو المذكور، كما قد يكون هو سبب انصراف الشاعر عنهن. ذلك أن ابتعاده لم يكن عن كره أو بغض من قبله أو من قبلهن، وإنما عن حذر من قبله قد يكون من أجلهن أو من أجله هو، وفي الحالين ينم عن حكمة وتعقل كبيرين. فإذا كان الولع بهن يؤدي إلى تعرضهن للمهالك يكون موقفه دليلاً على مروءته وسموّ أخلاقه، أما إذا كان هذا الولع يؤدي بصاحبه إلى موارد التهلكة، مادية كانت أم معنوية، فإن موقفه يدل على رجحان عقل وحسن تدبير. إذ لا يمكن التشكيك بشجاعته أو جرأته في الغرام كما بينت ذلك مغامرته مع سلمى. إنما قد يجد أنه لا يليق به أن يتورط ويتعرض للمخاطر من أجل فتيات غير مجربات. فما يأتيه مع سلمى لا يمكن أن يفعله مع هؤلاء نظراً لما قد يحتمله عمله من لوم الآخرين، أو نظراً لما يجره عليه من تعريض واتهام. في الحالين يتقدم الشاعر على أنه ليس غراً مبتدئاً، ورغم مغامراته المتهورة فإنه يصون نفسه ويصون الآخرين عندما يتطلب الوضع منه ذلك. فيبدو على هذا الأساس أكثر حكمة وتعقلاً من أولئك الذين تضلهم هؤلاء النسوة ويذهبن بعقولهم، ومن ثم بأرواحهم أو أرواحهن. في الحالين يبقى الغرام مرتبطاً بالموت بقدر ما هو مناقض للعقل، وهو هنا يؤكد ما سبق عرضه في سياق العلاقة بسلمى وزوجها، إنما على اختلاف في السلوك ناجم عن اختلاف في المعطيات.

يؤدي هذا الموقف إلى التباس أو سوء فهم تصرفات الشاعر. إنه سوء فهم يتوقف عند الظاهر والآني والمحدود، دون الباطن والتاريخي والعام. وهو ما يسعى الشاعر لتبريره من خلال نفي ما قد يتراءى للبعض في موقفه من بغض أو نفور، ومن خلال استثارته لميادين

لهوه وبطولاته التي قد لا تكون ظاهرة للآخرين ممن توقفوا عند موقفه الخاص بالعذراوات. فهو الذي ضاجع المرأة الناهدة الثدي تزين الحلي قدميها، وهو الذي يتكلف الحصول على الخمر يشربها بكثرة. وإذا كان الفرس وسيلته لبلوغ ملذاته فإنه أيضاً وسيلته في خوض المعارك الشديدة الحرج قائداً لعسكره، مقدماً حين يبدر تراجع. أما في الغارات الصباحية ففرسه بديع العظمة كما يظهر ذلك في ضمه لمتناقضات متفرقة، إذ يجمع بين ضخامة الهيكل وحيوية النشاط، وبين غلظة القوائم وتشنج نساها، وبين صلابة حوافره ونعومة ردفه. كأن هذه التناقضات تأتي لتلبي الأدوار المتناقضة التي يؤديها في تحقيقه للغايات المتناقضة لصاحبه من اللذة إلى القتل. فيتقدم في ذلك أقرب ما يكون إلى صاحبه الذي يخاطر بحياته من أجل المرأة التي يعشقها، ويتصرف برزانة ووقار إزاء الصبايا العذراوات. وهو ليس كذلك إلا بقدر ما يشكل امتداداً له، بقدر ما يمكن اعتبار كرّه وتجواله نتيجة لقيادة الشاعر له. فيظهر اجتماع المتناقضات من هذه الزاوية أثراً من آثار الترويض، وبالتالي بعداً من أبعاد الحضارة في الطبيعة التي يمثلها جسم الفرس وهيكله وربما جفوله.

في هذا الجانب يختلف الفرس عن هؤلاء العذارى ويقرب من التجانس مع الكاعب. فالملاحظ أن تقديم هؤلاء الصبايا لا يشير إلى أي زينة أو حلية أو حتى ثوب لديهن. كل الوصف المتعلق بهن لا يتجاوز أجسادهن. كأنه يقتصر فقط في ما يتعلق بهن على البعد الطبيعي. وربما كان هذا هو السبب العميق وراء الابتعاد عنهن باعتبار أن إقباله على المرأة يرتبط دوماً بذاك البعد الحضاري الذي تشير إليه زينتها كما هو الحال مع خلخال الكاعب هنا، وحلي سلمى وثيابها هناك، جامعاً باستمرار بين الغرام والحضارة والحياة من جهة، وبين الحرمان والطبيعة والموت من جهة مقابلة. وهو إذ يأتي على ذكر العذارى في النهار المظلم والمطبق الغيم فإنه يؤكد من خلال هذه المعطيات الزمنية المناخية تناقض وصفهن مع الوضع الغرامي الذي أتى على ذكره في سياق تناوله لعلاقته سلمى، حيث شددت المعطيات الزمنية المناخية الخاصة بها على أن زمن الغرام هو فترة الليل،[31] وعلى كونه مضيئاً نيّراً في صحو يقود خطى الشاعر إليها (راجع البيت التاسع عشر) كما في شبق وإغواء يقوده بهما جسدها إلى فراشها (راجع البيت الحادي عشر). بل إن هذه المعطيات الخاصة بالعذارى تبدو أقرب منها إلى معطيات الغياب والانقطاع منها إلى تلك الخاصة بالحضور والوصل، كما يدل على ذلك

---

(31) إن ذكر النهار في هذا الزمن (في البيت العاشر) لا يتعدّى الإشارة العابرة التي تبدو من خلال متابعة التعبير عن العلاقة بسلمى وكأنها دالة على امتداد الليل الغرامي الطويل قبل أي شيء آخر، هذا الليل الذي يستحوذ على مجمل التعبير.

تماثل هذا النهار الأسود المطير بذاك الأسحم الهطال الذي ارتبط بالطلل والبلاء (راجع البيت الرابع).

إن النهار، كما مر معنا، زمن النشاط العملي. وكسل هؤلاء النسوة وبقاؤهن في بيوتهن منقطعات عن الطبيعة يناقض وضع سلمى التي تمضي إلى مجال أوسع تتآلف فيه الطبيعة والحضارة في تواصل وتكامل وانسجام، مما يؤكد التحام الأبعاد الزمانية ـ المكانية مع الأبعاد الطبيعية ـ الحضارية على امتداد النص ككل. وهو التحام يعطيه في مستواه الدلالي العميق وحدة بنيوية متماسكة.

ضمن هذا المنظور يفهم انصراف الشاعر عن النساء في النهار ومضيُّه إلى نشاطات أهمها هذه الإغارات القتالية التي تحمل سمة التدبر المعاشي بقدر ما تحمل سمة الاعتداد الفروسي. وإذا كانت الإشارات المختلفة إلى الفرس تنمّ عن فخر الشاعر واعتداده بما يأتيه من أعمال تؤكد فحولته وفروسيته وغناه وإقباله على الملذات وشجاعته وإقدامه في القتال، وهي ميزات يجدر إضافتها إلى تلك الخاصة بخصاله الحميدة وحكمته الرزينة كما تبدت في علاقته مع الصبايا العذراوات، فإنها تفسر وضعه الحقيقي وتزيل بالتالي الالتباس الحاصل في موقفه من العذراوات بقدر ما تستكمل الرد على بسباسة التي يمكن وضعها في صف أولئك الذي يسيئون فهم الشاعر وتصرفاته المتناقضة. هكذا يقابل الانصراف عن العذراوات انغماس في أعمال الفروسية بشكل خاص، إشارة إلى الموقع الذي ينطلق منه الشاعر في تجنبهن، فيتشكل الجزء بأكمله على هذين المحورين المتقابلين تباعاً على تكامل بينهما حيث تستقل الأبيات الأربعة الأولى (من الثالث والثلاثين إلى السادس والثلاثين) بتناول العلاقة مع العذراوات، ويشغل ذكر معاركه على فرسه الأبيات الأربعة الأخيرة (من الثامن والثلاثين إلى الواحد والأربعين) ليكونا مقطعين فيه يحل بينهما بيت توسطي نظراً لاشتماله على ذكر الفرس والمرأة معاً ويقع وسطهما (البيت السابع والثلاثون) ليعرف هذا الجزء، كما سابقه، تشكلاً ثلاثياً للثنائية التي ينبني على أساسها لتتكرر فيه أصداء البنية العامة للنص التي سبق ولاحظنا ورودها في القسم الأول، كما في الجزء الأول من هذا القسم الثاني.

3 ـ نيل الممتنع:

يكاد الجزء الأخير من القسم الثاني من القصيدة يقتصر على ذكر الصيد، فيتقدَّم إثر التعرض لأعمال الحرب والقتال وكأنه يكمل تعداد نشاطات الشاعر الفروسية، جاعلاً من الممارسات العسكرية جزءاً محدوداً من الكل الفروسي الذي تنتمي إليه؛ كأنه يسعى، بقدر ما ترتبط بالجد والذكورة وتبتعد عن المرأة والعبث، للحد من وقعها في سياق الرد على اتهامه

بالعجز عن اللهو، ولتأكيد أن في انصرافه إلى الفروسية جانباً آخر من اللهو واللذة إن غابت المرأة عنه، إلى حين، لا يعدم أوجه تماثل معها كما ستتبين، ليعرف رده عبر ذلك اكتماله النهائي[32]. إن في تناوله لهذا الجانب الأخير من جوانب سلوكه ونشاطه إبرازاً لوجه جديد من أوجه براعته يتصل بما سبقه مباشرة بقدر ما يتصل بالمحور المركزي الذي يدور حوله التعبير، لتتمثل فيه بذلك نهاية القسم الثاني ونهاية النص بأكمله.

ربما بسبب ذلك تعرف أبياته هذا التوزيع الثنائي بين مقطع أول خاص بعملية الطرد ذاته (من البيت الثاني والأربعين إلى الواحد والخمسين) وثان خاص بالتأمل الذي يستدعيه (من البيت الثاني والخمسين إلى الرابع والخمسين).

- يقرب التعبير عن عملية الطرد من التعبير القصصي متدرجاً من التوجه إلى مجال الصيد (من البيت الثاني والأربعين إلى الرابع والأربعين) فإلى ذكر مطاردة قطيع بقر الوحش (من البيت الخامس والأربعين إلى الثامن والأربعين) فالإشادة بما حققته فرسه من مآثر (من البيت التاسع والأربعين إلى الواحد والخمسين) مذكراً بقوة بحكاية مغامرته الليلية مع سلمى التي مرت معنا كوجه أولي من أوجه التماثل بين الطرد والغرام.

- إن النهوض الباكر للصيد يدل على علو همة ونشاط يتجاوز القانون الطبيعي، حيث أنه يتم قبل خروج الطير من أوكارها، كما يتجاوز القانون الاجتماعي، حيث أنه يتم على أرض لا يطأها أحد، إذ إن الفرسان يتجنبونها ويتقونها لخطرها إلى حد أصبحت فيه ميدان سيطرة الطبيعة المطلقة. وهو في هذا التجاوز بالذات يدخل على هذاالميدان خللاً واضحاً من

---

(32) على ضوء هذه القراءة البنيوية للنص يبدو كم هو خاطىء ما يذهب إليه الأعلم الشنتمري في شرحه لبعض أبيات هذا الجزء (الثاني) من القسم الثاني، فهو يمضي بصدد البيتين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين إلى حد الزعم: «يقول: ذهب عني الشباب، وتغيرت بي الحال؛ وكأني لم أستلذ بالكواعب ذوات الحلي، وركوب الخيل للصيد. وكأني لم أشتر الزق المملوء خمراً، ولم أعطف في أثر من انهزم من أصحابي على العدو وأكرّ عليهم» (ديوان امريء القيس ذكر سابقاً ص 35) وكذلك بصدد البيت التاسع والثلاثين: «وذكر هذا كله متأسفاً على ما فاته منه لذهاب شبابه وتغيّر حاله» (المرجع نفسه ص 36). من الواضح أن هذه الأحكام أقرب إلى التعليق منها إلى الشرح، وهي تمضي في تأويل التعبير في اتجاه لا يثبته أي عنصر مادي في النص، وهي خاصة تتناقض مع السياق الذي يرد فيه هنا بحيث أنها تؤدي إلى اعتبار انصرافه عن العذراوات تم بسبب كبره وعجزه، مهملة كل التبريرات التي يعطيها الشاعر لهذا الانصراف؛ وتتناقض بالأخص مع السياق البنيوي العام للنص، بحيث يؤدي الأخذ بها ليس إلى تكذيب بسباسة كما يعلن الشاعر ذلك صراحة (في البيت التاسع) وإنما إلى تصديقها وتكذيبه. . . كأن هذا التأويل إذ يسيء فهم الشاعر فلأنه يقع، مثله مثل بسباسة، في الالتباس الناتج عن التوقف عند ظاهر ومحدودية النص (أو الأمر) دون عمقه وكليته.

خلال إخضاعه لسطوته. في هذا الإطار تتعدى الأشارة إلى الزمان والمكان الفخر والعنجهية الذاتيين لتصل بين معطيات التعبير هنا وبين ما سبقها فتندرج جميعاً في هذه المواجهة بين الحضارة والطبيعة.

يؤكد هذا التواصل ذكر «الأسحم المُطال» الذي لاحظنا من قبل تمثيله للبعد الطبيعي في تعارضه مع البعد الحضاري بالنسبة للديار (في البيت الرابع) كما بالنسبة للنساء (في البيت الثالث والثلاثين) وتناقضه في الحالين مع العشق والحياة. وهو هنا يفرض قانونه الخاص في هذا الخصب القائم في نبات الطبيعة ـ الذي هو شرط تواجد حيوانها كما سيتبع ـ بينما يتقدم الشاعر بفرس تتميز بهذه الشدة والمتانة في الخلق من جراء تمرسها في العدو. لذلك يأتي تمثيلها بهراوة المنوال للتدليل على ما بذل في تهذيبها على هذا النحو، وإنما أيضاً للدور الذي تؤديه في عملية الصيد. إنها تضحي بناء لذلك دالة على مهارة وحذق صاحبها الذي يضحي بناء لذلك أقرب ما يكون إلى الحائك الذي يعتمدها لمهام النسج ومعالجة الخيوط والثياب، فتحمل الفرس على هذا النحو في جسمها وحركتها وأدائها آثار هذا البعد الحضاري الذي أخذها به صاحبها.

– لذلك يبدو قطيع البقر الوحشي لعيني هذا الأخير، في جلوده وسيقانه، ثياباً منمنمة زاهية رفيعة الصفة، وفي شدة وزخم عدوه خيلاً تطوف بأجلالها الخاصة، بما توحيه هذه النظرة من إتقان لعملية الصيد وتوقع المعالجة المناسبة لطرائده، بقدر ما توحي به من جمال للقطيع يخرجه من وضعه الطبيعي المحدد إلى وضع آخر (الخيل) لا تغيب عنه سمات الحضارة (الأجلال) ومن سرعة عدو تجعله على المستوى نفسه لتلك الفرس التي تلاحقه.

لكن القطيع يضيف إلى سرعته مواجهة للهجوم عليه بدفاع يتصدى له فحله المسن، ليكون بذلك على وضع مماثل أيضاً للشاعر الذي يطارده ويسعى لصيده. فليست صفاته الجسمانية إلا أدلة على المميزات الدفاعية التي تؤهله لهذا الدور الذي يناط به، بدءاً من ذكورته وكبر سنه وصولاً إلى طول ظهره وقرنه، والتي تضاف إلى ميزاته الجمالية من خنس وسبغ ذنب.

إن في تصدي هذا الفحل من البقر الوحشي لحماية القطيع دليلاً على بلوغ الصياد له. هذا البلوغ الذي يأتي إثر ما بذله القطيع من جهد وعدو ليشير إلى بالغ سرعة فرسه، وفي الوقت نفسه إلى مقدرته الرفيعة في حسن قيادتها. لذلك يأتي البيت الثامن والأربعون ليمثل أوج المواجهة بين هذا الصياد وفرسه من جهة، وبين ذلك القرهب وقطيعه من جهة ثانية، فهو يعبر عن هذا الوضع الدقيق والخطير الذي يدافع فيه القرهب عن القطيع موالياً الجري بين ثور

وبقرة من الوحش، مؤكداً كفاءته في التصدي والحماية التي إذ تتعلق بذكر وأنثى تشير إلى الحياة الطبيعية عامة بقدر ما تختزل سلامة القطيع بأكمله، والذي يندفع فيه الصياد متنبهاً وواعياً ومتابعاً لهذا الدفاع الذي يلاقيه. في إعماله فكره هذا بما يواجهه يؤكد الشاعر الطابع العقلاني وبالتالي الحضاري الذي يحكم سلوكه والذي يسعى للتحكم من خلاله بحركة الآخر وحياته، ليتحدد من خلال ذلك وجه بارز في عملية الصيد هذه باعتبارها صراعاً بين الحضارة من جهة والطبيعة من جهة مقابلة.[33]

- الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذا المقطع الأول (من التاسع والأربعين إلى الواحد والخمسين) تمثيل بديع على بلوغ الصياد مرامه، وانتصار هجومه على دفاع القرهب، ومن خلال ذلك انتصار الحضاري على الطبيعي. ويلمح النص بقوة إلى هذا البعد في عملية الطرد ونتيجته. إنه، إذ ينسب الصيد إلى فرسه، يرهن ذلك بمدى الدربة والتحكم اللذين أحدثهما فيها، كما يدل على ذلك تمثيلها بالعقاب اللينة الجناحين السريعة الطيران، الخفيفة القوية الحاذقة القنص، بفضل ما أخذها به من تطويع وتدريب.

تكمن أهمية التمثيل في استجابة الفرس لغاية صاحبها، وهي استجابة تدل على نجاحه في ترويضها كما في قيادتها. إنها، إزاء قطيع يعدو كالخيل ويحتمي بقرهب ينتصب حاجزاً دونه ودون الصائد، تتحول في إبلاغها مرامه إلى ما يشبه الطير الكاسر الذي يتجاوز بسرعته هرب القطيع، وبطيرانه دفاع القرهب، فيحصل صاحبها على ما يريد بيسر وسهولة.

إن التوقف المطول عند انجازات الفرس يبين عن الصيد الكثير الذي تحقق بواسطتها، بقدر ما يبين عن براعة صاحبها من خلالها. فهي التي لا يفوتها شيء على وجه الأرض تنال أيضاً ما في السماء، لتعلن بذلك سيطرتها المطلقة واللامتناهية تدل عليها قلوب الطير الطازجة

---

(33) يرجح بناء لذلك خطأ الشارح في فهم هذا البيت (الثامن والأربعين). فهو إذ يعلق عليه ذاكراً «قوله: «فعادى عداء». أي والى وصرع واحداً بعد واحد...» (المرجع السابق ص 38) لا يحفل بالخلل النحوي الذي يأتيه، حيث أن فاعل عادى مذكر يعود للقرهب المذكر (في البيت السابع والأربعين) وليس للفرس المؤنث (راجع البيتين الرابع والأربعين والخامس والأربعين). وإذا صح التذكير والتأنيث على الفرس فإننا لا نعلم إذا كان النحاة يستسيغون تداولهما في السياق الواحد ولو من قبل شاعر، علماً أن لا ضرورة شعرية (عروضية) تلزمه. كما لا يحفل بالخلل الدلالي الناتج عن ذلك، إذ ينزع جزءاً مهماً من التعبير يتعلق بأداء القرهب وفعاليته، وبالمواجهة التي تنهض بينه وبين الصياد (وفرسه). هذا علماً أن الشارح نفسه يذكر في سياق تعرضه لشطر مطابق لهذا القائم في البيت الثامن والأربعين، وهو ذاك الوارد في البيت الثاني والستين من معلقة الشاعر التي يفتتح بها ديوانه المذكور هنا: «العداء: الموالاة في الجري» (المرجع نفسه ص 22).

والبائتـة أو القديمة المتكاثرة لـديها. لكن هـذه القلوب تدل أيضـاً على الغـاية المتوخاة من هـذا الصيـد، وبالتـالي على هـدف صاحبـه وصاحبهـا منه. إذ أن هـذه الكثرة التي تتجـاوز الحاجـة بكثير، كما يؤكد ذلك تجاور القلوب الرطبة لليابسة، تشير إلى أن الجهد المبذول في سبيلهـا لا يسعى إلى تلبية هذه الحاجة المادية (الإشباع الجسدي) بقدر ما يسعى إلى تلبيـة حاجـة نفسية أو روحية (الإشباع المعنوي) وكأن تلك لا تقوم إلا بهذه. بذلك لا يكـون الصيد ممـارسة تـروم غـايات معيشيـة بقدر مـا يتقدم كممـارسة تجسـد فعاليـة ذاتيـة وتـتطلع إلى قيم تتمثلهـا ليس الاعتداد بالبراعة والتفوق والسيطرة إلا بعضـاً من أوجهها البـارزة. لكنه يتقـدم كذلـك في هذا السياق الذي يأتي فيه كممارسة لاهيـة في الوقت نفسـه، حيث تطغى لذة الصيد ذاته على مـا عداها، وتبدو ثماره ليست مطلوبة بحد ذاتها بقدر ما هي مطلوبة للدلالة على فعـالية الـبراعة فيه وعلى مدى اللذة المتحققة في مزاولته.

ضمن هذا المنظور يقـرب الصيد في عيشـه ومسراته من الغـرام في لهوه وملذاتـه، ويبدو ركوب الفرس المروضة كالعقاب المدربة مماثلاً لممارسة الشاعر الغرام مع سلمى المرأة المروضـة كالناقـة المذللة (راجـع البيت الخامس والعشرين)، فتحـل تلك في النهار محـل هذه في الليـل لتلبية رغبات وتطلعات الشاعر فلا يغيب اللهو عنه في أي وقت كان. إنما لكل نمط منه إبّان. في ذلك رد على بسباسة، كـما على أمثـالها ممن يخـطئون تفسـير بعض مواقفـه كما كـان حالـه مع العذارى، واضح، وإنما أيضاً افتخار بنمط من الحياة بالغة الترف، وبنمط من الفروسية فيها بالغ الخصـوصية. هكـذا يتبلور عبر هـذا الطرد بعـد جديـد في شخصية الشـاعر وممـارساتـه وعلاقاتـه لا يقتصر عليه وإن كـان حميم الصلة بنشاطـه الفروسي إذ أنـه يتصل بمجمـل أوجه حياته المختلفة ومنها تلك الغرامية. يتمثل هذا البعد في تطلبه الحثيث للصعب والعسير يبـذل المشقة من أجله ويتعرض للمخاطر بسببه، لا لفائدة تجنى منه بـل للذة الحصول عليـه. فمن بكور الشاعر إلى الأرض الخطرة إلى انهماكه بمطاردة قطيع بقر الوحش لاصـطياد مـا يحلو له منـه دونمـا حاجـة لذلـك تتعدى اللذة فيـه، يرتسم خط واحـد من البحث عن الممتنع والمستعصي لنيله. فتكون متعة المغامرة هي المكافأة الحقيقية التي ينالها أكثر مما تتمثل هذه في الهدف الذي يحصل عليه.

إذ يقدم الصيد الجانب الآخر لفروسية الشاعر، فإنه يوضح أيضـاً أبعاد الجـانب الأول (القتالي). فعلى ضوء ما تقدم بصدده لا يمكن تصـور الإغارات والمعـارك من أجل المكـاسب المادية الناتجة عنها، وإنما تصبح هي الأخرى مقصـودة ليس طمعاً بنتـائجها بـل رغبة في لـذة ممارستها وفي الاعتداد بما يمكن إنجازه فيها. في هـذا الإطار يجـدر فهم إشارتـه إلى الكر بعـد

الإجفال كدلالة على انـدفاعـه وهجومـه حيث يكون الانهزام أو التردد، أي في تلك المواضـع الصعبـة والفترات الحـرجة، ليحقق من خـلاله هـذه اللذة في نيـل الصعب وتحقيق العسـير. وضمن هذا المنظور يجدر فهم علاقاته النسائية أيضاً. فليس ذكره للمرأة المتزوجة أمراً عارضاً أو ثانوياً. إنها تمثل في حصانتها الهدف المستعصي الذي يسعى الشـاعر لبلوغـه. فإذا أضيف إلى ذلك جمالها الأخاذ وثراؤها العظيم، كانت لذة المغامرة أشد وأقـوى وأعم. وربما يجـدر الانطلاق من هذه الزاويـة في الرؤيـة أيضاً لفهم مغـزى تخليه عن العـذارى وانصرافه عنهن، حيث أن كـثرتهن وإضلالهن أهـل الحلم يجعلان من هـواهن هوى عـادياً، أو عـلى الأقل يكـثر مثيله، وبالتالي لا يحظى بسمة التفرد والتمنع والخطورة التي يطلبها الشاعر.

على هذا النحـو يكمل هـذا الطرد ذلك الجانب القتـالي في الفروسيـة مبيناً وجـه اللهو والعبث فيها، بالإضافة إلى وجه الجد والرصانة، ليتحد هذان الوجهان في إطار قاسم مشترك في المخاطرة والمتعة المتضافرين، ليكمل الشاعر بذلك توضيح مغزى تعففه الفروسي وإصبائـه الفـريد معـاً، مؤكداً وجهـة عامـة من التـطلب المتشـدد في السعي. لإشبـاع نفسي ـ معنوي وجسدي ـ مادي لا تلبث الأبيات الثلاثـة الأخيرة من النص أن تـبرز إلى العلن ما أوحت بـه وألمحت إليه أبيات المقطع الأول من هذا الجزء الثالث.

- تأتي الأبيات الثلاثة الأخيرة (من الثاني والخمسين إلى الرابع والخمسين) التي يتضمنها المقطع الثاني لتحيل تشكله في عددها المذكـور إلى تشكل ثـلاثي يتفق في ذلك مـع ما عـرضه المقـطع الأول في تطوره شبـه القصصي، فيحظى هـذا الجزء (الثـالث) بتشكل ثـلاثي مزدوج يتفق مع موقعه ودوره كجزء ثالث يجتمع لديه ما خلص إليه الجزءان السابقان، اللذان عرف كل منهما بدوره تشكلاً ثلاثياً على أساس ثنائي كما مر معنا، ليكتمـل على صعيـد النص ككل وعلى صعيد أجزائه المكونة هذا التشكل البنيوي الخاص بالإداء الثلاثي فيه.

بيد أن الثنائية التي يرتكز عليها الجزء بأكمله ليست بغائبة عن هذا المقطع الـذي يتميز بيتـاه الأولان في اختصاصهـما بالتجـربة الـذاتيـة عن البيت الأخير الـذي يختصّ بـالتجـربـة الإنسانية العامة، وفي كون الأولين تفسيريين بينما يأتي الأخير تقريرياً.

إن التفسير الخاص بالوضع الشخصي لصيق بتجربـة الصيد كـما انتهى التعبير عنهـا في المقطع الأول إلى الإيحاء بما يتخطى البعد المعيشي فيها، بمـا يتضمنه ذلـك من توضيـح لأبعاد الفروسية والغرام كما ذكرنا. ميزة هذا التفسير أنه يخرج بهذا التضمين إلى العلن، ويخرج معه بالتعبير بأكمله إلى الإطار الـذي يجدر وضعـه فيه. فهـو يحدد غـاية لمسعـاه في الحياة تتجـاوز كفاف العيش الذي لم يكن ليطلب منه كبير جهد، وتتمثل في بلوغ المجد الأصيـل والعظيم.

بنـاء لذلـك يتخذ نيـل الممتنـع والصعب معنـاه الحقيقي، بقـدر مـا يعـرف كـل من الغـرام والفروسية مغزاهما البعيد. وإذا كانت صورة العقاب الممثلة لفرسه ولفعله حاضرة للتدليـل على ذلك، فإن الإغارات الحربية تصبح أكثر تمثيلاً لهذا المسلك العسير في سبيل المجد والعـظمة. ولم يكن تجنب العذراوات في وجه من وجـوهه إلا لسهـولة نيلهن، وإنما خاصـة لأن النيل لا يورث صاحبه مجداً، عكس ما هو وضع سلمى المحصنة والجميلة والثرية.

كأن الغاية تعين الوسيلة هنا، بحيث تبـدو الأخيرة بسيـطة هينة بقـدر ما تكـون الأولى قريبة دانية، والعكس صحيح، وهو ما لم يتوقف النص منذ بدء رده على بسبـاسة خـاصة (في البيت التاسع) عن التشديد عليه. إن هذا الإصرار على بلوغ الصعب والعسير، وتجنب الهين واليسير، يدل على همة عالية تصبو إلى العز والرفعة، ولا ترضى ببلغة العيش.

في ذلك انتصار للبعد الحضاري على البعد الـطبيعي، انتصار لم يكف النص كـذلك عن تأكيده منذ بدايتـه حتى نهايته. وهـو هنا يستعيـده على تفـاؤل بيِّن، ييسره الـتزامه هـذا الخط المؤدي إليه، كما تدل على ذلك مآثره العظيمة ومزاياه الفريدة.

لكن البيت الأخير يأتي بموقف يبدو في ظاهره منـاقضاً، أو عـلى الأقل مفـارقاً لمـا انتهى إليـه التعبير في البيتـين السابقـين، إنما لا يلبث أن يتبـدى عن توافق رهيف. ذلـك أنه يعلن وضعاً مأزقيـاً، كي لا يقال مـأساويـاً، يتمثل في إصرار الإنسـان ما عـاش على بـذل الجهـد والسعي لبلوغ آماله وأوطاره، وهو العاجز عن الوصول إليها، أو على الأقـل اكتناه أبعـادها. على هذا النحو تصبح مشاريع الانسان رهاناً عبثياً عـلى مجهول يستنـزفه دون جـدوى، ويلف حياته يأس وتشاؤم مطبقان. إلا أن هذا الإصرار الانساني، رغم عبثيته الظاهرة، لا يمنع من تصـور إنجازات عـظيمة تتحقق عـلى يديـه، ولو لم يكن يتـوقعهـا أو يـدرك أبعـادهـا. هـذا بالتحديـد ما قـد يصل إليـه الشاعـر، بحيث تخلص المفارقـة بين التشـاؤم واليأس من جهـة والتفـاؤل والأمل من جهـة ثانيـة إلى تصور يقـوم بهما معـاً، ولا ينفي أحدهمـا الآخـر. أو أن عظمة الإنسان مهما كانت متفردة لا يمكنها أن تلغي هذه الحقيقة الكلية للوجود، كما أن هـذه الحقيقة بالذات لا تلغي المآثر والإنجازات الاستثنائية التي قد يتمكن الإنسان من تحقيقها.

على أساس هذا الطرح الاستنتاجي الخاص بالذات والوجود يتخـطى هذا الجـزء أبعاد الصيد والفروسية، أو هو يتخطى الحدود المباشرة التي يرسمها رد البيت التاسـع على بسبـاسة لينقـل التعبير إلى أفق وجـداني عميق مفعم بالتـأمل والتفكـر بحياة الانسـان وجـدواهـا وسر الـوجود ومجهـوله. وإذا كـانت طموحـات الشاعـر المتفائلة مضمّخـة بأبعـاد اليأس الـذي يلف الوضع الانساني بمجمله، فإنها تصل بذلك خاتمة النص بمقدمته، وتنقل أسئلة الحـيرة والقلق

والتوتر والكآبة في تلك المقدمة إلى صفاء التمعن والتدبر. إنها، دون أن تنزع عنها مأساويتها، تحاول أن تجد منفذاً لها في الرهان على المطلق والاستثنائي، ليقدم النص من خلال تعبيره عن وضع فردي محدود، وفيما يتعدى الاصطخاب الذي يستثيره، موقفاً من الحياة والموت يجبه تجاورهما في كينونة الوجود التاريخي عبر انهماك في ملذات تطيب كلما كان خطرها عظيماً ومأتاها فريداً، لتلبي ما يصبو إليه الشاعر من مجد يجعله معياراً للعيش في هذا الوجود المتنازع بين قوانين الطبيعة ومساعي الحضارة، واسماً بذلك انتصاره لهذه على تلك بهذا الطابع المتفرد والمتميز.

رابعاً: أبعاد جمالية ودلالية:

1 ـ الخصوصيات الابداعية الفنية:

إن البحث في المرتكزات الجمالية الخاصة بالعملية الإبداعية كما تتجلى في القسم الثاني سيكون تقصياً لمدى التعادل أو التناسب البنيوي بين المستويات التعبيرية المختلفة المكونة له مع مستواه الدلالي كما جرى استعراض تشكله البنيوي أعلاه.

أ ـ على المستوى الإيقاعي:

إذ ينطلق القسم الثاني من البيت التاسع الذي يتضمن الرد الإجمالي على بسباسة، خاصة في جانبه النسائي، فإنه لا يعين فقط الحد بين الجزء الأول (من البيت التاسع إلى الثاني والثلاثين) والجزء الثاني الذين يبدأ بإيقاع عروضي مطابق له، كما أشرنا أعلاه، بل إنه يعين التشكل الداخلي للجزء الأول أيضاً. في هذا الجزء الأخير يرد مطابق آخر له في البيت الثاني عشر، كأنه بذلك يشير إلى الحظوة التي يحتلها الجانب النسائي في الرد على ما عداه. ولما كان هذا البيت الأخير (الثاني عشر) يأتي بعد الأول (التاسع) ببيتين فإن النظر في البيتين اللذين يليانه يظهر أن الأخير منهما (الرابع عشر) مطابق لمتطابقين سبق ورودهما في القسم الأول (الخامس والسادس). لكن الملاحظ أيضاً أن الأخير في اللاحقين على التاسع هو المطابق الوحيد للبيت الثاني والثلاثين الذي ينهي هذا الجزء بأكمله. هكذا تتمتع هذه الأبيات الستة (من التاسع إلى الرابع عشر) بتوازن إيقاعي متماسك قوامه هذا التثليث الذي يسم كلاً من مجموعتيها.

إن الأبيات الستة اللاحقة والتي تنتهي عند البيت العشرين المطابق للبيت اللولبي في النص (الثامن) لا يوجد بينها أي بيت مطابق لآخر فيها أو في الأبيات السابقة عليها في هذا القسم. إلا أن أحدهما (التاسع عشر) يأتي مطابقاً لتطابق وارد في القسم الأول (بين الثالث والسابع) كما يأتي مطابقاً لبيت لاحق عليه (الثاني والعشرين). والملاحظ أنه قائم مثله مثل

هذا الأخير في وسط مجموعة من الأبيات المثلثة التي أطلقها مطلع إيقاع القسم. مما يتيح تمييز تلك الأبيات الثلاثة التي يرد فيها (من الثامن عشر إلى العشرين) عن تلك السابقة عليها (من الخامس عشر إلى السابع عشر)، وإلحاقها بتلك التي تقيم معها عبر التطابق المذكور توازناً إيقاعياً (من الواحد والعشرين حتى الثالث والعشرين). وهذا التمييز بالذات هو الذي يفرق دلالياً بين المقطع الخاص بتقديم المرأة وذاك الذي هو مغامرة غرامية معها. كما أن تمييز البيت التاسع عن بقية أبيات المقطع الأول المذكور يتناسب مع التوزيع الدلالي الثلاثي الملاحظ آنفاً.

بيد أن المجموعة الأخيرة من الأبيات لا تتصل عبر التطابق بتلك السابقة عليها فقط، بل إنها تقيم مع تلك التي تليها (من البيت الرابع والعشرين إلى السادس والعشرين) صلة إيقاعية أمتن كما يدل على ذلك التطابق بين البيت الأول في كل منها والذي يجد في تكراره في البيت الثاني من المجموعة الأخيرة تعزيزاً للتلاحم الإيقاعي بين المجموعتين يبدو متوافقاً مع الوضع الدلالي الخاص باللقاء بالمرأة. وبما أن البيت الثالث في المجموعة الأولى منهما (الثالث والعشرين) الذي يتطابق مع أبيات سابقة عليه (الرابع عشر والخامس والسادس) يتطابق أيضاً مع بيت لاحق قائم في هذا الجزء (الثامن والعشرين) فإنه يقيم لحمة بين الوحدات الإيقاعية التي تنتمي إليها هذه الأبيات جميعاً، والتي تبدو متفقة مع وضعها الدلالي الخاص بالتعرض لسلمى، بحيث أنها لا تتجاوز هذا المجال الدلالي فتبقى مقتصرة عليه. ويرد البيت الأخير (الثامن والعشرون) وسط بيتين متطابقين (السابع والعشرين والتاسع والعشرين) ليتجانس هذا الوضع الايقاعي مع وضع دلالي خاص بالزوج الذي يتصل مباشرة بوضع المرأة المذكورة. تبقى الأبيات الثلاثة الأخيرة (من الثلاثين إلى الثاني والثلاثين) لا تعرف، باستثناء ما أشرنا إليه من تطابق بين الأخير منها والحادي عشر، تطابقاً مع أي بيت في هذا القسم أو ما قبله. وإذا كان البيت الثاني منها يعرف تطابقاً مع بيت آخر بعيد (الواحد والخمسين) فإن الأول يتميز بتفرده الإيقاعي المثير. ذلك ليس بسبب توزع وحداته العروضية فقط، بل لأنه يتفرد في عدد الزحافات التي يضمها ولأنه يحتوي العدد الأكبر منها (ستة) أيضاً. ربما كان لوضعه هذا أن يقربه من وضع البيتين المتطابقين السابقين عليه (السابع والعشرين والتاسع والعشرين) من حيث أنهما الأدنى إليه عدداً، وأنهما يجدان توزيع وحداتهما العروضية فيه. فيتمثل على المستوى الإيقاعي ذلك التوزع الذي عرفه المقطع دلالياً في تعبيره عن مغامرة الشاعر الليلية: يرتبط التوجه إلى المرأة باللقاء بها (كما هو حال الأبيات من الثامن عشر إلى العشرين مع تلك التي من البيت الواحد والعشرين إلى الثالث والعشرين) ولهذا اللقاء خصوصيته الحميمية (كما في العلاقة بين الأبيات من الواحد والعشرين إلى الثالث

والعشرين مع تلك التي تمتد من الرابع والعشرين إلى السادس والعشرين) المقابلة للعلاقة مع الزوج (كما علاقة الأبيات من السابع والعشرين إلى التاسع والعشرين مع تلك التي من الثلاثين إلى الثاني والثلاثين) حيث يرتج الإيقاع التعبير الخاص بالعلاقة مع سلمى.

إلا أن التعبير عن هذه العلاقة غير منقطع عن تلك العلاقة الخاصة بالعذارى، باعتبار ما تشترك فيه العلاقتان من بعد نسائي. ربما كان هذا الاشتراك في أساس تكوين هذا التطابق الخاص هنا والذي لا يقتصر على استعادة إيقاع البيت التاسع في مطلع الجزء الثاني (البيت الثالث والثلاثين) وإنما يشتمل على تكوين هذا البيت الخاص بالمطلع مع سابقه (الثاني والثلاثين) وحدة مطابقة لثنائي إيقاعي آخر في المقطع الأول من الجزء الأول (في البيتين الحادي عشر والثاني عشر). وإذا كان إيقاع البيت السابع والثلاثين علامة مميزة في الجزء الثاني تتوسطه، فإنها لا تعين المدى الذي ينتهي إليه التعبير عن العلاقة مع النساء وحسب، كما ذكرنا آنفاً، وإنما تقيم توازناً إيقاعياً في هذا الجزء عبر التقابل الإيقاعي الذي يتيحه بين الأبيات السابقة (من الثالث والثلاثين إلى السادس والثلاثين) وتلك اللاحقة (من البيت الثامن والثلاثين إلى الواحد والأربعين) عليه. ولما كانت الأبيات الأربعة الأولى تتميز بافتقاد أي تطابق بينها، فقد يتناسب ذلك مع الوضع الدلالي للمقطع الخاص بالابتعاد عن العذارى، في الحين الذي يقيم بعضها تطابقاً مع الجزء الأول دون سواه، تأكيداً على ارتباط هذا المقطع الخاص بالعذارى بالعلاقة مع سلمى في عملية الرد التي يؤديها التعبير. فإلى جانب البيت الأول (الثالث والثلاثين) الذي يؤكد عبر تطابقه مع البيت التاسع والثاني عشر من ناحية والبيت الخامس والأربعين من ناحية ثانية غلبة الانتماء إلى هذا الوضع النسائي، والبيت الثاني (الرابع والثلاثين) المتفرد في النص، يقيم البيتان الأخيران (الخامس والثلاثون والسادس والثلاثون) علاقة تطابق مع البيتين السادس عشر والثامن عشر تباعاً تقتصر عليهما،[34] في حين

(34) من الملاحظ أن إيقاع البيت الثامن عشر الذي يتكرر في البيت السادس والثلاثين يأتي في موقعين متوازنين من نظم القصيدة ليشير على الأرجح إلى نمط من الحركة التي يدل عليها التعبير تتميز في كل من المجالات الثلاثة التي يعينها الإيقاع المذكور، بحيث تبدو الأبيات السابقة عليه متعلقة بالحركة شبه المعدومة، أو الحركة الداخلية التي لا تتجاوز مدى الإقامة الداخلي أو الخارجي؛ بينما تبدأ منذ البيت الثامن عشر حركة واضحة البعد والفاعلية تتميز بالانتقال من مجال مكاني إلى آخر، وبكون الهدف الذي تقصده ثابتاً، دون أن يغيب عن الأبيات التي تشغلها (حتى البيت السادس والثلاثين) الحركة الداخلية السابقة؛ في حين تشهد الأبيات الأخيرة والتالية على البيت السادس والثلاثين حركة متنامية الزخم والتعقيد تتميز، بالإضافة إلى الطابع الداخلي والانتقال من مجال مكاني إلى آخر، بتعدد الأهداف وعدم ثباتها، كما بالتصريح بوسائل الانتقال، وخاصة بالغايات المرجوة منه، بما يتفق مع التطور الدلالي في النص وخصوصيات أجزائه ومقاطعه.

يأتي المقطع الثاني أكثر توازناً وتماسكاً عبر التطابق القائم داخله بين البيت الثامن والثلاثين والأربعين. وإذا كان هذا التطابق يستعيد ذاك الملاحظ آنفاً في الجزء الأول (بين الأبيات الواحد والشعرين والرابع والعشرين والخامس والعشرين) فإن البيت التاسع والثلاثين يقيم علاقة تطابق مع بيت لاحق في الجزء الثالث تقتصر عليه، في حين ينتهي المقطع بإيقاع عروضي هو، في تطابقه مع بيت سابق في الجزء الأول (البيت الثالث عشر) وبيت لاحق في الجزء الثالث (الرابع والخمسين) يؤكد الطابع الانتقالي للقسم بأكمله، وخاصة لهذا المقطع الأخير الذي يرد البيت المذكور في آخره، كما يوحي بصلة متميزة بالجزء الثالث نظراً لتماثل موقع كل من البيتين مع الآخر.

بقي أن نلحظ أن الصلة بين الجزء الثاني بأكمله والجزء الأول لا تقتصر على تلك المتطابقات المفردة بل إنها تعرف أيضاً تطابقاً مزدوجاً على غرار ذلك الذي لاحظناه بصدد الحد الإيقاعي في نهاية الجزء الأول وبداية الجزء الثاني (في الأبيات الثاني والثلاثين والثالث والثلاثين مع الحادي عشر والثاني عشر) وذلك عبر البيتين السابع والثلاثين والثامن والثلاثين مع البيتين العشرين والواحد والعشرين، كأنه يشير عبر ذلك إلى التماثل القائم في العلاقة بسلمى (والغرام) مع الفرس (والفروسية) خلافاً لما يقوم بينهما وبين المقطع الأول في هذا الجزء، والخاص بالعذارى.

ربما كان مجيء البيتين المتطابقين في الجزء الثالث (الثاني والأربعين والرابع والخمسين) مع بيتي المقطع الثاني في الجزء الثاني (التاسع والثلاثين والواحد والأربعين) في أوله وفي آخره تباعاً، دلالة إضافية على الالتحام القوي بين الجزء والمقطع المذكورين.

الملاحظ أن التطابق الداخلي ضعيف في الجزء الثالث، يقتصر على البيتين التاسع والأربعين والثاني والخمسين اللذين يشكلان علامتين فارقتين فيه تضافان إلى الأبيات المتطابقة مع تلك التي تقوم خارجه لترسم جميعاً تشكله الإيقاعي الخاص. بين هذه الأخيرة يبرز البيت الخامس والأربعون خاصة الذي أشرنا إلى خصوصيته، فيتكون لدينا بناء لذلك مجموعات من الأبيات تحد بدايتها الأبيات التي أتينا على ذكرها على النحو التالي:

- المجموعة الأولى (من البيت الثاني والأربعين إلى الرابع والأربعين) يبدأها أول بيت في الجزء الثالث (مطابق للتاسع والثلاثين كما ذكر) وينهيها الرابع والأربعون المطابق للبيت الثاني؛ وقد يكون تطابقهما إيحاء بالدور الذي يؤديه هذا الجزء في الإجابة الضمنية على أسئلة المطلع. بين البيتين المذكورين بيت متفرد في النص (الثالث والأربعون).
- المجموعة الثانية (من البيت الخامس والأربعين إلى الثامن والأربعين) أولها ذاك الذي

يستعيد إيقاع البيت التاسع مطلع القسم الثاني بأكمله والجزء الأول فيه، كما مطلع الجزء الثاني، كأنه هنا يشير إلى التشكل التضميني للرد الذي يأتي به هذا الجزء على الاتهام الذي يكذبه البيت التاسع. وآخرها (الثامن والأربعون) يتطابق مع البيت الخامس عشر، كأنه يقيم تماثلاً بين العملية الجنسية وعملية الصيد، ولا تحول الصورة التمثيلية في هذا الأخير، ولا التماس المعنى في الأول دون ملاحظة تقابل المعنيين، والإشارة إلى مثنى فيهما. بين البيتين المذكورين بيتان متفردان (السادس والأربعون والسابع والأربعون).

- المجموعة الثالثة يعلنها هذا البيت (التاسع والأربعون) المتفرد في تطابقه مع آخر في هذا الجزء (مع الثاني والخمسين) وهما الوحيدان اللذان يعرفان هذا العدد الأدنى من الزحافات (زحاف واحد) بين الأبيات المتطابقة، لينهض على أساسهما توازن إيقاعي يلي كلاً منهما فيه بيتان لاحقان، لنعود فنلتقي هذا التركيب الثلاثي من جديد. أما البيتان اللاحقان في هذه المجموعة (الخمسون والواحد والخمسون) فإنهما يتطابقان مع أبيات سابقة، الأول مع السابع والعشرين والتاسع والعشرين في الجزء الأول حيث يتم التعريض بزوج سلمى، كأن الفروسية هنا كما تظهر عبر انجازات فرس الشاعر هي الضد المقابل لهذا الزوج... والثاني مع الواحد والثلاثين، كأن الشهادة الحية في كليهما لسلمى على زوجها، ولقلوب الطير على صيد العقاب، والفرس والشاعر... تتيح هذا التقابل.
- أما المجموعة الرابعة فتعرف بالإضافة إلى بيتها الأول (الثاني والخمسين) المطابق للتاسع والأربعين بيتاً أوسط متفرداً يليه بيت أخير وختامي مطابق لما انتهى إليه الجزء الثاني والمقطع الثاني من ناحية، ولما ورد في الجزء الأول (البيت الثالث عشر) من ناحية ثانية. كأنه جمع لهما وخلاصة للتجربة الخاصة التي يرتبط بها كل منهما.

يجد ذلك كله تأكيده في الدور الذي تؤديه القافية عبر مطابقاتها. فمن الواضح أن البيت الأول في المجموعة الأولى يعتمد اللفظ نفسه الذي يعتمده البيت الأول في المجموعة الثانية (خال)، وأن اللفظ الذي تنتهي به قافية هذه المجموعة الأخيرة هو نفسه الذي تنتهي به قافية المجموعة الثالثة (بالي)[35] وهو ما يميز كل مجموعة عن أخرى في هذا الجزء، كما يميز المتوسطة منها في هذه العلاقة المزدوجة التي تقيمها مع ما قبلها من ناحية وما بعدها من ناحية ثانية؛ فتلتحم هذه المجموعات في مقطع متميز عما يليها (مقطع المجموعة الرابعة) وثيق الصلة به في آن.

---

(35) كذا يجدر كتابة هذا اللفظ في البيت الثامن والأربعين، كما يجدر كتابة «أحوالي» في نهاية البيت الواحد والعشرين، وعلى هذا النحو يرد اللفظان في كتاب حسن السندوبي شرح ديوان امرىء القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ويليه أخبار النوابغ وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام.... ذكر سابقاً، ص 161 و166.

إذا كان هذا التوزيع يتيح التعرّف بسهولة على مقطعي هذا الجزء من انطلاق الشاعر للصيد (المجموعة الأولى) إلى ملاحقة البقر الوحشي (المجموعة الثانية) إلى براعة فرسه (وبراعته) في القنص (المجموعة الثالثة) في الأول، ثم الخلوص من ذلك إلى التأمل (المجموعة الرابعة) في الثاني، فإن الإيقاع يشير إلى علاقة خاصة ومتميزة بين هذا التأمل وتلك البراعة، واسماً إياها بعلامات إضافية من التشديد والاهتمام. كما أن الصلات الضمنية بين العناصر المكونة للمجموعات بغيرها من مجموعات في مقاطع وأجزاء أخرى تؤكد الدور الاستنتاجي والتعميمي الخاص بهذا الجزء الأخير من النص.

ربما كان في تطابق القوافي الذي جئنا على ذكره هنا ما يدعم هذا الدور، إذ أن اللفظين المشار إليهما بهذا الصدد (خال وبالي) هما اللفظان المعتمدان في البيت الأول للقصيدة قافية وتصريعاً، وقد سبق ولاحظنا العلاقة بينهما من جهة وبين القافية واسم المكان الوارد في البيت الرابع من جهة ثانية. ونضيف هنا أن هذا اللفظ (الخالي) هو أيضاً ذاك الذي يرد قافية في البيت الأول من القسم الثاني (التاسع) الذي يتطابق إيقاعه تحديداً مع البيت الخامس والأربعين حيث يرد في الجزء الثالث. كما أن لفظ القافية في البيت اللولبي (الثامن) يتكرر بدوره في البيت الثالث والخمسين الأوسط من المقطع الأخير. كأن في هذه الشبكة من العلاقات الإيقاعية ـ اللفظية إيحاء بالتحول الذي يعرفه النص بين مطلعه ونهايته، والتبدل الذي يطرأ على تطوره الدلالي حتى يستبدل الماضي المنقضي بالحاضر المستمر والمادي بالمعنوي والبيت اللولبي الاتهامي الماضي القريب ببيت لولبي فخري حاضر ومستقبل بعيد.

في ذلك كله، مضافاً إلى ما سبقت الإشارة إليه بصدد القسم الأول، والتشكل البنيوي العام للنص، دليل على التلاؤم الكبير بين المستوى الإيقاعي والدلالي على المستوى التفصيلي لبنية النص أيضاً. ورغم ما بدا في بعض الأحيان، كما هو الحال بصدد الجزء الأول في تقديم المرأة كما في نهاية التعرض لزوجها، أو بصدد تناول الموقف من العذارى، من افتقاد للتوازن الداخلي وتبعثر إيقاعي، فإن ذلك لا يشكل خللاً كبيراً في المنحى العام للإيقاع وتناسبه مع الوضع الدلالي. وهو قد لا يكون بعيداً عن الاختلال الذي تحدثه المرأة لدى الرجل، أو الاستنكار الشديد لعدم اتزان موقف الزوج منه، أو الإيحاء بالمفارقة القائمة في الموقف من العذارى الجميلات؛ بحيث يتيح للنص من خلال هذا التناسب الايقاعي ـ الدلالي حداً عالياً من الجمالية الشعرية.

ب ـ على المستوى النحوي (واللفظي):

قد يكون في توزيع الضمائر في هذا القسم ما يدل أكثر من سواه على تلاؤم بنيوي بين

المستوى النحوي والمستويين الدلالي والإيقاعي، لذلك نفصل القول فيه دون إهمال الإشارة إلى بعض الظواهر الأخرى المتعلقة بالمستوى المذكور.

من الواضح أن البيت التاسع يفتتح بضمير جديد لم يكن قد ظهر قبله (ضمير المخاطب المؤنث) كما يتضمن ضمير المتكلم الذي يتولاه الشاعر مباشرة ـ ليس في الأسلوب غير المباشر الذي ينقل فيه قول بسباسة كما هو الحال في البيت الثامن ـ لأول مرة كذلك، ليتفق هذا التحول مع التحول الدلالي إلى الرد الذي يسم القسم الثاني بأكمله، ومع الوضع الدلالي الخاص بالبيت المذكور في هذا القسم كما مر معنا.

إن أول ضمير يأتي في البيت العاشر يستعيد ما تضمنه البيت التاسع (ضمير المتكلم) ليعين بدءاً منه هو الوجهة التي يمضي فيها التحول المذكور. فإذا تتبعنا الضمائر الأولى التي ترد في الأبيات اللاحقة فإننا نلحظ أن ضمير المتكلم يغيب فيها ولا يعود إلى الظهور إلا في البيت الثامن عشر، مطابقاً لذاك الذي عرفه البيت العاشر (تاء الضمير المتصل). في هذه المواقع تحديداً تتم الانعطفات الدلالية والإيقاعية التي لاحظناها أعلاه الخاصة بالجزء الأول من القسم الثاني. وإذا كانت الضمائر الأولى حتى نهاية هذا القسم لا تخرج عما سبق وروده في القسم الأول، وما أعلنه البيت التاسع، فإن ذلك يدل على إحكام في التأليف يناسب بين مستويات التعبير المختلفة. إلا أن خصوصية ضمير المخاطب المؤنث المفرد الذي يفتتح الجزء الأول من القسم الثاني تجعلنا نتوقف عند وروده في موقعين لاحقين غير البيت التاسع. الأول في البيت الرابع عشر والثاني في البيت الثاني والعشرين. وهما يتميزان أولاً في اجتماعهما مع ضمير المتكلم الخاص بالشاعر الذي يتولاه بنفسه والذي يرد في قافية كل من هذين البيتين المذكورين دون سائر أبيات هذا الجزء. ميزة الأول في السياق الذي يرد فيه أن دلالته لا تقتصر على المخاطب وحسب، بل إنه يتسع للغائب الذي يماثل به أيضاً، وهذا ما يجعل الصفات الواردة إثره تتعلق دلالياً بهما معاً. وهو بذلك يتميز عن الأول (في البيت التاسع) ليتلاءم مع الانتقال الدلالي من التكذيب في البيت الأول (التاسع) إلى مقطع التقديم الإغرائي أو التشجيعي في المقطع اللاحق (من البيت العاشر إلى السابع عشر) ذي الطابع الدلالي التوسطي. كما أن هذه الثنائية التي يشف عنها تتفق مع وضعه الأوسطي في المجموعات الثلاث التي يتألف منها هذا المقطع، كما مع وضعه الأوسطي في التوزع الإيقاعي العام (بين البيت الثامن والبيت العشرين) في الوقت الذي تتفق فيه مع وضعه الأوسطي بين ضميري المتكلم في بداية كل بيت (العاشر والثامن عشر) ومع حضور هذا الضمير في قافية بيته.

أما الثاني فيتميز بدلالته على مدلول (سلمى) مختلف عن المخاطب الأول (بسباسة)، كأنه يعبر عن التطور الذي يعرفه التعبير في هذا الجزء من التكذيب إلى الإغراء فالغراميات

الخاصة بسلمى دون سواها. يتأكد ذلك في مجيئه وسط تلك المجموعة الأولى الخاصة بالعلاقة بسلمى (في الأبيات الممتدة من الثامن عشر إلى السادس والعشرين) في مقطع المغامرة الليلية (في البيت الثاني والعشرين). وإذ يقتصر ورود هذا الضمير على هذه الحالات الثلاث في النص بأكمله فإنه لا يؤكد في المدى النظمي الذي يشتمله (من البيت التاسع إلى السادس والعشرين) الرد الغرامي البحت (الخاص بالمرأة فقط) عبر تطوره وتناميه وحسب، ولا التناقض الثنائي بين امرأتين وعلاقتين فقط، وإنما يؤكد كذلك في التوزع الثلاثي الذي تعرفه هذه الثنائية ما يتميز به هذا القسم (والجزء) الذي يرد فيه وبنية النص العامة أيضاً.

يفترض التعرض لهذا الضمير التوقف عند ضمير آخر محاذ له هو ضمير المخاطب المذكر المفرد الذي سبق وروده في القسم الأول، إلا أنه تميز هناك، كما أشرنا، بالتماثل الذي يقيمه بين الطلل والذات، يتولاه الشاعر نفسه، وبمجيئه محذوفاً دائماً؛ بينما نجده هنا (البيت 21) متولى من قبل المرأة ويقصد بالمخاطب به الشاعر نفسه، ويجيء مثبتاً ومحذوفاً معاً إلى جانب ضمير المتكلم الذي يرد في نهاية القافية، والذي يدلّ هنا، مثله مثل ذاك الذي تنتهي به عروض البيت نفسه، خلافاً لجميع ضمائر المتكلم الأخرى، على المرأة المتكلمة (سلمى).

يتماثل هذا الوضع مع وضع البيت الثاني والعشرين الذي يتولى الشاعر فيه الكلام ليخاطب سلمى بقدر ما يختلف عن وضع البيت الثامن الذي يتولى الشاعر فيه نقل كلام بسباسة في أسلوب غير مباشر، ليتفق استبعاد هذه الأخيرة مع تكذيبها (في البيت التاسع) واستحضار تلك الأولى مع تذكرها واستدعائها (في البيت السابع)، وإنما أيضاً مع العلاقة الوجدانية التي تربط الشاعر بها وإيحاء بالانسجام المتحقق بينهما.[36]

إن النظر في بقية ضمائر هذا الجزء الأول يبدي عن بروز ضميرين جديدين فيه يقتصران عليه دون سائر أجزاء النص الأخرى قبله (في القسم الأول) وبعده (في القسم الثاني). الأول خاص بالمثنى المذكر في البيت الخامس عشر، والثاني بجمع المذكر الغائب في البيتين الثاني والعشرين والثالث والعشرين. وهما مجاوران لضمير المخاطب في الحالين. يبدو الأول منهما متفقاً مع الثنائية التي تدل عليها المماثلة في تعبير هذا البيت، وخاصة مع الدلالة المميزة لها في صيغة اللعب التي تلحق بها في البيت نفسه، ليتجاوب اللعب الذي يأخذ به

---

(36) من الجدير بالتسجيل أن النص يقتصر في الإشارة إلى بسباسة على صيغة ضمير واحدة (المخاطب المفرد المؤنث) ترد مرتين (في البيتين الثامن والرابع عشر) في حين تعرف سلمى، بالإضافة إلى هذه الصيغة المذكورة (في البيت الثاني والعشرين) صيغة الغائب المفرد المؤنث التي تعم النص بصورة طاغية، وصيغة المتكلم المفرد الواردة هنا، والتي يعتمدها الشاعر دالة عليه بالكثافة نفسها لتلك التي تعرفها صيغة الغائب الآنفة الذكر، تأكيداً لتمايز واختلاف المرأتين ولتجانس وانسجام سلمى والشاعر.. هذا الانسجام الذي يعبر عنه ضمير جمع المتكلم الدال على المثنى (سلمى والشاعر) لاحقاً.

هـذا المثنى مع لعب «المرأتين». بينما يبدو الثاني يتفق في تكراره في سياق التعبير مع تكرار ضمير المتكلم لسلمى في البيت الواحد والعشرين ومع ثنائية المدلول (السمار والناس) التي تفصل بين ضمير المخاطب (الشاعر) والمتكلم (سلمى) في هذا البيت. كأنه في ذلك يختصرهـا ويغيبهـا في البيتين التـاليين ليتيح للتقارب أن يتم بين ضمير المتكلم (الشـاعر) والمخـاطب (سلمى)، وليمهـد لذلـك اللقاء الـذي يعبر عنـه ضمير المتكلم الجمع (في البيتـين الـرابـع والعشرين والخـامس والعشرين). هذا الضمـير الذي سبق وروده في القسم الأول (في البيت السادس) يأتي هنا صريح الدلالة على المثنى (الشاعر والمرأة) متعارضاً متوازياً في سيـاق التعبير الذي يأتي فيه مع ضمير جمع الغائب المذكور.

إذا كـان البيت التاسع يتضمن إلى جانب ضمـيري المخـاطب المفـرد والمؤنث والمتكلم المفرد ضمير الغائب المذكر المفرد، فإن هذا الأخير لا يأتي مع ضمير المتكلم دون سـواه إلا في البيت السابع والعشرين ليتفق في ذلـك مع التحـول الدلالي الـذي يتم في هذا البيت للتعبـير عن العلاقة بـين الشاعـر وزوج المرأة، وهـو لا يغيب عن الأبيات الخمسـة التي تليه ليسمهـا جميعاً (من البيت السابـع والعشرين إلى الثاني والثـلاثين) بـوضع خـاص يتطابق مـع وضعها الدلالي المبين أعلاه.

من الجـدير بـالملاحـظة أن الأسلوب المباشر المعتمـد هنا في نقـل بعض من الحوار بـين الشـاعر والمـرأة يأتي أيضـاً في البيتين الخـاصين بـه (في الواحـد والعشرين والثـاني والعشرين) بجمل إنشائية إلى جانب الخبرية، حيث أن حديث المرأة يـأتي في جملتين إنشـائيتين (في التمني ثم في الاستفهام) بينهما جملة خـبرية، بينـما يفتتح حـديث الشاعـر بجملة إنشائية (في القسم) تليها جملة خبرية. في ذلك تدليل ضمني على تعارض وتجانس في آن يؤكدهما تمايـز تدل عليـه الانشائية الـطلبية في الأولى والانشـائية غـير الطلبيـة في الأخيرة. يتفق هـذا الوضـع النحوي الخـاص بالبيتـين المذكـورين مـع وضعهـما الـدلالي والايقـاعي حيث أنهما يتضمنـان الايقـاع العروضي المكون لتوازن مجموعة الأبيات التي يردان فيها (من البيت الثـامن عشر إلى السادس والعشرين).

يشكـل تكرار بعض الألفـاظ في هذه المجمـوعة تـأكيداً إضـافياً عـلى التـوزع الـدلالي والإيقاعي المشار إليـه آنفاً، كـما يدل عـلى ذلك تكرار ضمير المؤنث المفـرد الغائب في مـطالع الأبيـات الثلاثـة الأولى (من الثـامن عشر إلى العشرين) مـع إضـافـة حـرف جـر في الاثنـين الأخيرين منها من ناحية، وتكرار لفظ الله في الأبيات الثلاثة الـلاحقة (من الـواحد والعشرين إلى الثـالث والعشرين) ثم تكرار ضمـير جمـع المتكلم في مـطلع البيتـين الـلاحقـين (الـرابـع والعشرين والخامس والعشرين) من ناحية ثانية.

إلا أن الأبيات اللاحقة المكونة للمجموعة الأخيرة في هذا الجزء (من البيت السابع والعشرين إلى الثاني والثلاثين) تحظى على هذا الصعيد بدرجة أرقى من التوازن والانسجام، حيث أن هذه الأبيات الستة تعاقب بين الخبر والإنشاء تباعاً، فتأتي الجمل الإنشائية الخاصة بالأبيات الثلاثة بينها (الثامن والعشرين والثلاثين والثاني والثلاثين) جميعها إنشائية طلبية (استفهامية) ويأتي تكرار «أيقتلني» في مطلع الاثنين الأولين منها ليؤكد الوقع الخاص بها من ناحية وليتجاوب مع الوضع الإيقاعي القائم هنا الذي يعرف تطابقاً عروضياً بين بيتين (27 و 29) يشكلان مرتكز توازنه من ناحية ثانية. كما يأتي تكرار لفظة «ليس» ليؤكد هذا الدور، في توافق مع الوضع الدلالي الخاص بالزوج الذي يقدم بأنه عديم الفحولة، وليحلها في البيت الواحد والثلاثين مخففاً من أثر غياب التطابق المذكور متولياً عملية التعاقب المشار إليها، لتعرف المجموعة وضعاً نحوياً ـ معجمياً رفيع الانتظام.

أما البيت الثالث والثلاثون فيأتي بضمير جديد في النص هو جمع المؤنث للعاقل (هن)، ليعلن بذلك التحول إلى الجزء الثاني في القسم الثاني، وكأن وروده أيضاً في البيت الواحد والأربعين ـ إنما لغير العاقل ـ إشارة إلى المدى الدلالي الذي يرتبط به الجزء الثاني بأكمله (من البيت الثالث والثلاثين إلى الواحد والأربعين) وإلى التحول الذي يتم داخله في آن.

إن هذا الضمير للعاقل يقتصر على الأبيات الثالث والثلاثين والخامس والثلاثين والسادس والثلاثين (البيت الرابع والثلاثون خلو من أي ضمير) ليعين بذلك المقطع الأول الخاص بالعلاقة بالعذارى في هذا الجزء (من البيت الثالث والثلاثين إلى السادس والثلاثين)، وهو يأتي في البيت الأول وفي البيت الأخير منه مصحوباً بضمير المتكلم المفرد ليتفق هذا المعطى مع الوضع الدلالي الخاص بالعلاقة المذكورة. لكن ضمير المتكلم يأتي وحده في البيت السابع والثلاثين ثم مصحوباً بضمير جمع المؤنث لغير العاقل (هي) في البيت الثامن والثلاثين، ليميز بذلك البيت السابع والثلاثين عن بقية أبيات هذا الجزء، وليقيم فيه عنصراً مشتركاً مع ما قبله وما بعده في توافق مع التوزيع الدلالي لهذا الجزء.

يأتي تكرار بعض الألفاظ في الجزء المذكور ليدعم هذا التوزيع ويؤكد وجهته. فـ «الهوى» و «الردى» يتكرران في البيتين الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين بما يتفق مع توازن المقطع الأول فيه. وإذا كان حرف الجزم «لم» يتكرر في الأبيات الثلاثة اللاحقة، فإنه لا يفتتح إلا البيتين الأخيرين بينها (الثامن والثلاثين والتاسع والثلاثين) ليؤكد توازن المقطع الأخير من الجزء ذاته، في الوقت الذي يشير فيه إلى كون البيت السابع والثلاثين، عدا عن دوره التوسطي، يدل على تحول لاحق في التعبير يرتبط به أكثر مما يرتبط بما سبقه.

إن الترابط النحوي للعبارة في الأبيات الثلاثة الأولى من الجزء الثالث (من البيت الثاني والأربعين إلى الرابع والأربعين) تتيح التوقف ليس عند ضمير المتكلم الذي يفتتحه وحسب، وإنما أيضاً عند ذلك الضمير الذي يرد لأول مرة في النص وهو ضمير المؤنث المفرد الغائب لغير العاقل والخاص هنا بالفرس (في البيت الرابع والأربعين) والذي يأتي ليميز هذا الجزء عن سواه، بقدر ما يؤمن عبر التماثل الشكلي تواصلاً لا يعدم صلة بالإيحاء الدلالي بالتماثل بين وضع المرأة والفرس، في الوقت الذي يعين فيه المجموعة الأولى من أبيات هذا الجزء كما لاحظنا ذلك على المستويين الدلالي والإيقاعي. بيد أن بروز ضمير المتكلم المفرد المثبت في مطلع البيت الثاني والأربعين يجعله يلعب دوراً رئيساً في تحديد مواقع التوزيع الدلالي الملاحظ آنفاً، إذ أنه يرد أيضاً في مطلع كل من البيتين اللاحقين (الخامس والأربعين والتاسع والأربعين) وليس وروده خارج مطالع الأبيات بدون دلالة هو الآخر. فهو يرد داخل البيت الثاني والخمسين وآخر البيت الثالث والخمسين كأنه يشدد على أهمية موقع المجموعة الأخيرة من الأبيات (من التاسع والأربعين إلى الرابع والخمسين) ودورها الخاص والمتميز في علاقتها بما قبلها ضمن هذا الجزء، والصلة القوية التي توحي بها بين المقطع الأول والمقطع الثاني فيه.

وإذا كان الضمير المذكور قائماً أيضاً في نهاية البيت الثامن والأربعين، فإن ذلك يتجانس مع الوضع الدلالي التوسطي للمجموعة الثانية من الأبيات (من الخامس والأربعين إلى الثامن والأربعين) في المقطع الأول من هذا الجزء. كما أن ورود ضمير المؤنث المفرد الغائب لغير العاقل في البيتين الخمسين والواحد والخمسين يعلن المدى الحيوي للطرد في هذا الجزء، ويؤكد تميز المقطع الأول فيه عن المقطع الثاني (الذي يبدأ من البيت الثاني والخمسين).

على هذا النحو ينهض تجانس قوي بين التوزيع الذي يؤديه هذا الضمير على المستوى النحوي وما سبق ولاحظنا، على المستوى الدلالي والإيقاعي. وإذا كان ضمير جمع المؤنث لغير العاقل الذي يرد في المجموعة الوسطى من المقطع الأول (في البيت السابع والأربعين) متماثلاً إلى حد كبير مع ذاك الذي ينتهي إليه الجزء الثاني، فإنه يؤكد بدوره هذا التواصل الدلالي بين المقطع الثاني من هذا الجزء (الخاص بفرس الغارات) مع المقطع المذكور (الخاص بفرس الصيد).

من الملاحظ في الجزء الثالث أنه يفتتح بالاغتداء لينطلق في الجري والعدو والملاحقة والاختطاف. . . لترسم هذه الألفاظ ومثيلاتها مسعى الصيد الذي يشغله، ولتقيم من ثم مماثلة بينه وبين ذلك المسعى من أجل المجد، قبل أن تنتهي إلى طرح ذلك الوضع المأزقي

المتمثل في عدم بلوغ غايات الأمور وعدم التخلي عن السعي لنيلها. كأن الألفاظ تلائم وتكامل بين التجربتين المحدودة واللاهية من ناحية، والعامة والجدية من ناحية ثانية، مدعمة بذلك التشكل الدلالي والإيقاعي والنحوي للجزء بأكمله، بل إنها أيضاً تتيح التمييز بين المقطع الأول فيه الخاص بالصيد (في الأبيات الممتدة من الثاني والأربعين إلى الواحد والخمسين) والمقطع الثاني الخاص بالمجد (في الأبيات من الثاني والخمسين إلى الرابع والخمسين)، حيث يتكرر ذكر «الطير» في البيت الثاني والأربعين والبيت الواحد والخمسين من هذا الجزء ليعين حدود المجال الطردي فيه (المقطع الأول)، بينما يأتي التكرار الوارد في الأبيات الثلاثة الأخيرة معبراً عن تمايزها وعن خصوصية طرحها، إذ يلاحظ أن الألفاظ المتعلقة به تقيم علاقات خاصة فيما بينها لتؤدي أو لتوحي بالوضع الدلالي لها: ترتبط «أسعى» الثانية بالمجد، و«المجد» الثاني يرتبط بـ«الإدراك» الذي يعرف في وروده ثانية حال النفي.

لم نحاول، بالطبع، هنا استقصاء جميع الجوانب والعناصر النحوية (واللغوية) المكونة للنص (في قسمه الثاني). لكن اكتفاءنا بأهم وأبرز ما فيها كان كفيلاً بإبراز التشكل العام والتفصيلي الذي يقيمه النص على المستوى النحوي (واللغوي) والذي يتلاءم إلى حد كبير مع المستويين الدلالي والإيقاعي اللذين عالجناهما قبله، ليبين عن هذه الدرجة العالية من الإبداعية التي يتسم بها خاصة وأن الاتساق العالي الإتقان الذي يعرفه في بعض المواضع يأتي ليعوض ما قد تكون عرفته من اضطراب أو تضعضع في مستوى آخر، كما هو حال المجموعة الأخيرة من الأبيات الخاصة بالجزء الأول من هذا القسم (الثاني) والمتعلقة بالزوج مثلاً. . .

ج ـ على المستوى الأسلوبي:

لم يعدم تناول المستوى النحوي (واللغوي) إشارات متفرقة إلى أسلوب التعبير، خاصة في ما يخص الأسلوب المباشر وغير المباشر، والتكرار اللفظي. . . وحفلت دراسة بنية النص في تشكلها النظمي بإشارات متعددة إلى صيغ التمثيل والتصوير المختلفة في سياق التعبير. . . كما سبق التطرق إلى الوضع الأسلوبي العام للقسم الثاني في سياق التعرض لبنية النص العامة حيث تم تمييز الأجزاء الثلاثة بتلك الغلبة الواضحة للتشبيه في كل من الجزءين الأول والثالث وشبه غيابه في الجزء الثاني.

في محاولة لاستكمال درس وضع هذا القسم على المستوى الأسلوبي، لا يمكن تلافي كونه يأتي رداً على تهمة البيت الثامن. وربما كان مجيء هذه التهمة بصيغة الكناية هو الذي يجعل هذا القسم موسوماً في تشكله بها ليشير عبر هذا التماثل الشكلي إلى الدحض الذي يسعى القسم المذكور لتأكيده. ففي كل بيت من الأبيات التي تفتتح الأجزاء الثلاثة الخاصة بهذا

القسم (التاسع والثالث والثلاثين والثاني والأربعين) تأتي الكناية لتسمه بطابعها الأسلوبي المميز. لكنها ليست وحدها فيه غالباً، وبالتالي فإن وجود عناصر أسلوبية أخرى يؤلف مع هذه الكناية السمة الخاص بكل من الأبيات المذكورة التي ليست منقطعة الصلة بالجزء الذي تنتمي إليه.

إن البيت التاسع إذ يشتمل على الكناية يضم إلى جانبها الطباق، معبراً في ذلك ليس عن رد الشاعر على بسباسة وحسب، بل عن تناقضه مع سواه من الرجال الآخرين أيضاً، موحياً من خلال اجتماعهما بتفرده الاستثنائي كما سيفصل ذلك في الجزء الأول. وإذا كان الطباق هو الميزة الافتتاحية لهذا الجزء فإن تتبعه يبين عن وروده في ثلاثة مواضع: الموضعان الأولان منها خاصان بالبيتين العاشر (يوم وليلة) والثامن عشر (الداني والعالي) وهما البيتان اللذان يعلن كل منهما مقطعاً داخلياً خاصاً بهذا الجزء. كأن في اجتماع الليل والنهار دليلاً على الوضع الأعجوبي المدهش الجمال (الناري) لهذه المرأة كما يقدمها المقطع الأول، وكأن في اجتماع القريب والبعيد إيحاء ببلوغ الصعب ونيل الممتنع المتمثل في المغامرة الليلية التي يتناولها المقطع الثاني. الطباقان هنا معنويان، وهما يتميزان في ذلك عن الطباق الثالث اللفظي الذي يأتي في البيت السابع والعشرين (يقتل ولا يقتل). يتلاءم هذا التميز مع الموقع الداخلي الخاص بهذا الطباق الأخير ضمن المقطع الثاني، حيث يأتي في أول بيت من المجموعة الأخيرة فيه. ورغم اجتماع الكناية والتشبيه في هذا الجزء على توازن عددي بينهما[37] فإن ما يميز المقطع الثاني فيه عن الأول، بالإضافة إلى ما ذكر، هو بروز المجاز والاستعارة في المقطع الثاني خلافاً لحال المقطع الأول الذي يغيبان عنه تماماً.[38] ومن الملاحظ أن التشبيه الذي ينضم إلى الكناية في افتتاح المقطع الأول (في البيت العاشر) هو الذي ينتهي به أيضاً الجزء الأول بأكمله (في البيت الثاني والثلاثين).

أما الجزء الثاني فيغيب عنه الطباق، هذا العنصر الأسلوبي المميز للجزء الأول، غياباً تاماً. وفي حين تغلب عليه الكناية فإنه لا يعدم بعض حالات المجاز والتشبيه. مؤكداً عبر النسبة العددية بين هذه الصيغ الأسلوبية عن تنامي التعبير ودوره التوسطي فيه، بقدر ما يتناسب ورود المجاز فيه[39] مع الابتعاد عن الجزء الأول للالتحاق بالثالث؛ وليس تعلق الهوى والموت به إلا إيحاء بهذا الوضع بالذات، نظراً لاتصاله بما انتهى إليه الجزء الأول من

(37) هناك تقريباً سبعة تشبيهات مقابل سبع كنايات.

(38) يكاد لا يكون هناك أي مجاز أو استعارة قبل البيت الثامن عشر.

(39) يرد المجاز مرتين في البيتين الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين.

ناحية، وبما سيكون مدار الجزء الثالث من ناحية ثانيـة. أما التشبيـه[40] فيبدو وكـأنه إيحـاء بما يمثله ركوب الفرس من تماثل بين الغرام من ناحية والصيد من ناحيـة أخرى. ويشكـل ورود المجاز في البيتين الخامس والثلاثين والسادس والثلاثين، والتشبيـه في البيت الواحـد والأربعين إشارة أسلوبية إلى تميز كل من المقطعين المؤلفين لهذا الجزء (الثاني) حيث يتطابق هذا الـظهور مع نهاية كل منهما كما سبق وأوضحنا أعلاه.

في الجزء الثالث تكاد صيغ الكنـاية والتشبيـه والمجاز أن تتسـاوى فيما بينهـا عدديـاً،[41] كأنها تعبر بذلك عن الاكتمال الذي يبلغه التعبير في تناميه وتطوره. والملاحظ هنا خلافاً لما هـو الحال في الجزء الأول، وإنما بما يتماثل مع وضعه، أن المجاز هو الـذي يرد إلى جـانب الكنايـة في المـطلع (في البيت الثـاني والأربعـين) وهـو الـذي تختتم بـه النهـايـة (في البيت الـرابـع والخمسين). كأنه في ذلك يشـير إلى وجهة القـراءة والدلالـة فيه، تمييـزاً لها عن الأولى. فـإذا كانت هذه الأولى الخاصة بالجزء الأول يمكن لها أن تكون قراءة عبر التماثل بـين امرأة وأخـرى (سلمى وبسباسة)، فإن الثانية الخاصة بالجزء الثالث ترجح قراءة مجازية لعملية إتقان الفرس للصيد تتضمن إيحاء بإبداع المرأة في الغرام، بقـدر ما تتضمن من إيحـاء بإبـداع القيادة من قبـل الرجل في الحالين، إبداعاً يجعله يطمح في بلوغ غاياته البعيدة. كما يتميز هذا الجزء بتشبيهاته عن تلك التي عـرفت قبله. إنه يتجـاوز التركيب المعقـد الذي عـرفه الجـزء الأول (في البيتين الثاني عشر والثالث عشر) إلى مستوى أكثر تعقيـداً حيث يتم التضمين في الصـورة نفسها (في الأبيات من التاسع والأربعين إلى الواحد والخمسين)، فيدخل التشبيه عنصراً مكوناً من تشبيه آخر يتضمنه في صـورة تمثيلية. ويـأتي هذا كله في أبيـات ثلاثـة هي تلك التي تؤلف مجموعـة تقيم تـوازناً دلاليـاً وإيقاعيـاً مع مـا قبلها (في المقـطع الأول) وخاصـة مع مـا بعدهـا (المقطع الثاني).

في ذلـك كله تناسب كبـير مع مـا لوحظ أعـلاه بصدد المستـويات الأخـرى، وعـلامـة إبداعية فارقة تميز هذا النص في جماليته كما في دلاليته.

2 ـ الخصوصيات الذاتية والاجتماعية:

أتيح لنا خلال ما سبق أن نتعرض لبعض المظاهر الشخصية والموضوعية التي يحيل هذا النص إليها. وقد ألمعنا مراراً إلى خصوصية المعاناة الذاتية التي يعبر عنها في أصـدائها النفسيـة المختلفـة، وإلى خصوصيـة المرحلة التـاريخية التي يتصـل بها خـاصة في إشـاراته المتعـددة إلى

---

(40) يرد التشبيه مرة واحدة في البيت الحادي والأربعين.

(41) يرد كل منها خمس مرات تقريباً في هذا الجزء.

التناقض الحاد بين الطبيعة والثقافة أو الحضارة. إنما بقيت هذه الإلماعات محدودة وجزئية لم تعرف معها الأبعاد الذاتية ـ النفسية، كما الأبعاد الاجتماعية ـ التاريخية التي يختزنها النص انتظامها الكلي المتكامل والدقيق، حيث أنها لم تعالج بحد ذاتها ولم توضع بالتالي في إطارها البنيوي وتشكله المميز.

لذلك سيكون تطرقنا إلى هذه الأبعاد وتلك موجزاً وعاماً يكمل من ناحية ما سبق التعرض إليه من جزئيات يجعلها في سياقها البنيوي الذي يوضح دلالاتها الحقيقية، ولا يستغرق من ناحية ثانية في تفاصيل التعبير مكتفياً بتحديد الوجهة العامة لهذه الدلالات التي تجعل من السهل إثر تحديدها التعرف على السمات التفصيلية الخاصة بتشكلها في سياق النص.

بناء لذلك ننطلق من بنية النص ذاتها لنحاول أن نتعرف من خلالها على البنية النفسية والاجتماعية الكامنة فيها وأن نتابع عبر تشكلها خصوصية الأبعاد الذاتية والموضوعية التي أنتجتها.

– إن بنية النص القائمة على دفع اتهام الشاعر بالكبر والعجز الجنسي بتأكيد فحولته وفروسيته تبين على المستوى النفسي عن دفع لمخاوف تتصل بوضع نفسي أكثر عمقاً وأخطر أثراً. فهذا الاتهام الذي يخلخل الذات ويقرب هواجسها من الموت كما تدل على ذلك المقدمة الطللية، والذي يجعل توازنها الخاص لا يستقيم إلا من خلال إلقاء هواجس الموت وأفعاله على الآخر كما تدل على ذلك الإنجازات الغرامية والبطولية للشاعر، ينمّ عن خوف عميق من أمر شديد الخطورة على الذات لا تفصح عنه مباشرة، إنما تومىء إليه، وخاصة تمضي في دحضه على مدار النص بأكمله منذ البيت الأول حتى البيت الأخير، حاصرة التعبير عنه في بيت واحد فقط (الثامن) تأكيداً لأهميته وخطره. هذا الأمر يرجح أن يكون نوعاً من رهاب الخصي الكامن في اللاوعي والمهدد لوجود صاحبه نفسه. فالرهبة القادمة من الخصي في اللاوعي تماثل بينه وبين الموت. إن قطع القضيب مماثل لقطع العنق. والنشاط الجنسي معادل للنشاط المعيشي والوجودي، أي للحياة نفسها، بقدر ما يرتهن كل طرف منهما بالآخر. ربما لذلك يجمع الاتهام بين الكبر، الموحي بالشيخوخة والهرم والموت القريب من ناحية، وبين عدم إتقان اللهو، الموحي بالعجز الغرامي والجنسي ومتضمناته الخصيوية من ناحية ثانية.

لذلك يصبح التماهي مع الطلل مفهوماً باعتبار هذا الأخير، في كونه خلواً من حضور أصحابه، يعتبر انهياراً نحو التلاشي والموت، يماثل في ذلك ما يصبح عليه الشاعر في تصوره اللاواعي للذات وقد خصيت. كذلك يبدو رده على الاتهام بتأكيد إغوائه نساء الآخرين دليلاً

قاطعاً على كمون ذلك الرعب عبر مواجهته بهذا الشكل الفحولي الاقتحامي البارز السطوة. بديل التهديد بحرمانه من المرأة الكامن في الاتهام يأتي الرد لإثبات ليس احتفاظه بها (منع عرسه أن يزن بها الخالي) فقط، وإنما لإثبات انتزاعه لنساء الآخرين (إصابته المرأة المتزوجة) أيضاً.

يتوازى هذا الاستحواذ على النساء مع استحواذ آخر على تلك العدة الجنسية التي يستلزمها والتي هي موضوع الحرص والفعالية، الدفاع والهجوم ، والتي يأتي التعبير عنها في ذكره لعدته الحربية، بصورة لا تدع شكاً في الإيحاء بالمقصود منها. إن «المشرفي المضاجع» واضح الصلة بالعضو الجنسي للذكر، أما «المسنونة الزرق» فليست بعيدة عما تختزنه الخصيتان من مادة يرميها أو يقذف بها ذلك العضو في نشاطه المعهود.

يقابل هذا الاستحواذ على المرأة وعلى العدة الجنسية انتزاع من الآخر لامرأته ونزع لعدته في الوقت نفسه، كأن الشاعر يلقي بعبثه النفسي على الآخر ليتخلص على هذا النحو من قلقه، إذ يتاح له التعبير عنه. فالآخر الذي يسلبه الشاعر زوجته ليس له رمح ليطعن به، في إيحاء واضح بعجزه الجنسي متمثلاً في فعالية عضوه الجنسي عن ذب الآخرين عن زوجته. بل إن الشاعر يمضي إلى حد اعتباره أعزل «ليس بذي سيف وليس بنبال» في إيحاء قوي بوضع الخصي الذي يجعله فيه، إذ أنه يجعله معدوما من العضو الجنسي وبالتالي من الرمي الصادر عنه. هذا الآخر الذي تأتي علامة النفي «ليس» علامة فارقة في وضعه تدل بقوة وتأكيد على خصيه.

لكن هذا الاستحواذ القائم على الامتلاك ـ الانتزاع قد يكون دالاً أيضاً على ذلك الحرمان الأصيل من حنان أم لا يمكن بلوغه، ولا يكف البحث عن تعويض له دون بلوغ ذلك الاكتفاء المستحيل. إذ لا يكفي امتلاك الزوجة لإرواء ذلك العطش اللاواعي والدفين إلى دفء الأم المفقود؛ ويصبح كل شيء ثمين وغال موضوع أهمية وتقدير بقدر ما يتماثل مع ذلك الكنز الضائع. وتكون المرأة المتزوجة الغنية من أكثر العناصر التي يمكنها أن تؤدي هذا الدور التعويضي، بقدر ما تمثل ذلك الشيء النادر والصعب. ضمن هذا المنظور تصبح تلك الإشارات المتعددة إلى نورها ونارها تعبيراً عن ذلك الدفء العاطفي الذي لا يكف الشاعر عن طلبه، والذي يعرض حياته من أجله للخطر. إذ ليس هو في النهاية إلا ذلك المسافر الدائم سعياً وراء تلك النار (نار القفال) التي ترده إلى موضع العطف الذي انفصل عنه، والتي يتحرق للاصطلاء بلهيبها المتأجج.

لذلك يبدو ابتعاده عن العذارى مفهوماً، باعتبار أنهن لا يمثلن ذلك الصعب والنادر

الذي يغويه من ناحية، ولا يمتلكن ذلك الثمين والغالي الذي يبحث عنه من ناحية ثانية، ولا تضيئهن تلك النار التي تناديه من ناحية ثالثة.

وإذا كانت الفرس التي يمتطيها مماثلة للمرأة التي يحبها، فإن عملية الصيد تبدو أقرب ما تكون إلى العملية الغرامية، إذ أنها لا تحقق له هذه الفرس ـ المرأة أهدافه ـ ملذاته وحسب، بل إنها تفضح بصورة قوية البعد اللاواعي الكامن فيها. فهي لا تبدي عن مقدرة وتفوق استثنائيين يؤكدان فروسية ـ فحولة استثنائية تتغلب على سواها (القرهب) وإنما أيضاً تشير إلى علاقة بينها وبين فارسها مماثلة لتلك التي بين الأم وأولادها، لتطرح عبر ذلك بشكل لا لبس فيه، كما يدل عليه هذا التشبيه المركب ـ لمزيد من التمويه كدليل على مزيد من أهمية ما يقال وعلاقته القوية باللاوعي ـ الذي يجعل الفرس عقاباً تحمل صيدها إلى أطفالها دافقاً يزيد عن حاجتهم. كأنه بذلك يشير إلى النهم اللاواعي إلى ذلك الحنان الأمومي الذي يخبّ وراءه دون توقف. وكأن هذا السعي المستديم نحو هذا الهدف المستحيل هو ما تعبر عنه الأبيات الأخيرة المتجاذبة بين هذا الإصرار اللازب على البلوغ، وتلك القناعة الثابتة باستحالته.

– لكن تأكيد الفحولة الطاغية يتخذ على المستوى الاجتماعي أبعاداً مختلفة، دون أن يعني ذلك تنافرها مع تلك التي لوحظت على المستوى النفساني، بل يبدو أنها متناسبة معها إلى حد كبير. فالاتهام الذي يشكل لولب النص، إذ يتناول الشاعر في عمره ولهوه، ينال بالتحديد من شبابه ومن ذكورته. ويأتي رد الشاعر ليبين زهو شبابه وذكورته عبر انتزاع نساء الآخرين والبراعة في الصيد. هذه البراعة التي بيَّنا تماثلها مع الممارسة الغرامية، وذاك الانتزاع الذي لاحظنا طريقته الاقتحامية وجو السطوة الملازم له، يشيران إلى قيم وعلاقات مسيطرة، وإلى نظام اقتصادي ـ اجتماعي سائد، نجد جميعها في الفروسية محوراً جامعاً لها.

إن القوة التي ينتزع بها الشاعر المرأة المتزوجة ليست قوة جسدية، وإن لم تكن مستبعدة، وإنما هي خاصة قوة مسلحة، تتمثل بسيفه الملازم له وبنباله، التي تجعل الزوج الأعزل عاجزاً عن مواجهته. هكذا تظهر علاقات القوة والمقدرة القتالية غالبة على علاقات الزواج والسمعة أو المرتبة الاجتماعية، إلى حد أن هذه تصبح مرتهنة لتلك.

وفي ذلك دلالة على النمط السائد في العلاقات الاجتماعية والذي يشكل أساس نظامها المهيمن، وهو نمط الغزو الذي كانت تعرفه القبائل البدوية في شبه الجزيرة العربية آنذاك. لذلك يمثل رد الشاعر بصونه امرأته من الآخرين وانتزاعه لنسائهم تأكيداً على هذه المقدرة الخاصة بالغزو والإغارة والتي كانت تحكم شروط العيش البدوي.

إن معايير القوة والعنف الفروسية التي تحكم العلاقات بين الرجال لتجعل من المجتمع

البدوي مجتمعاً رجولياً أبوياً بامتياز تـتراءى أيضاً في عـلاقة الـرجل بـالمرأة، حيث أن مقـدرته الغرامية والجنسية تتلازم مع مقدرته الجسدية ودربته الفنية، كما يشير إلى ذلك تشبيهه العملية الغزامية بعملية ترويض البعير (الناقـة) وتطويعهـا لمشيئته (راكبهـا). وكأن في ذكـره العذارى وحدهن في غياب أي رجل يحميهن ـ بل إن المكان الذي يلتقيهن فيه ينسب إليهن بالـذات ـ مـا يبرر انصرافـه عنهن، بقدر مـا يشكل غيـاب الرجـال غياباً لعملية الصراع والغـزو ذاتها ولموضـوع الافتخـار القائم على الإرغام والإذلال فيها. لكنه انصراف قد يبرره أيضاً اختـلاف نمط العلاقات التي كانت تجري بينهن وبين الرجل عن ذاك السائد. . .

لكن عـلاقات القـوة والعنف لا تتمثل فقط في الغـزو الذي كـان سائـداً والذي يـذكر صراحة في النص (في البيت الثامن والثلاثين وما يليه. .) وإنما تتمثل كذلك في الصيـد الذي يشكل الوجه الآخر والمكمل لذلك النمط الاقتصادي ـ الاجتماعي المهيمن. ليس التماثل بـين وضع فرس الصيد وامرأة الغرام إلا تأكيداً على هذا الطابع المشترك بينهما والمتمثل في علاقات القوة والفروسية التي تحكمهما معاً. إن المقدرة العالية على الصيد دليل على المقدرة على العيش الرغيد، وليست منفصلة عن المقدرة القتالية، كما أن هذا العيش غير منفصل عن الغزو. ولا يعدم النص الاشارة إلى ارتباطهما معاً عبر تحديده لمكان الصيد الذي تتنازعه الرمـاح أو يحذره الفرسان (في البيت الثاني والأربعين) بحيث يأتي ذكره للصيد الكثير فيه دليلاً على هذه المقدرة المزدوجة لديه، وعلى المستوى الراقي من العيش الذي يؤمنه. . .

إن الأبعاد الاجتماعية التي تتبدى في النص إذن أبعاد بدوية بامتياز، وبالتالي فإن الرؤية الحضارية التي يتضمنها والتي تبدو مناقضة للطبيعـة وساعيـةللتحكّم بها، تتعـامل مـع الطرف الإنساني كامتداد لهذه الطبيعة بالذات وعلى الأسس ذاتها من السعي للتحكم والسيطرة.

إنه الوضع الاجتماعي القائم على الصيد والغزو والمفعم بالقيم الرجولية الأبـوية، وهـو لـذلك وضـع قلق مضطرب غـير مستقر؛ ليس لأن المـرأة المحبـوبـة تغـادر وتغيب، بـل لأن الفارس أيضاً لا يهدأ ولا يستقر. إنه لا يتصور المرأة إلا منزلاً يحل فيه أو يلجأ إليه في الليل، إنها «نار القفال» التي تدعوه للراحة والمتعة. أمـا نهاره فلا مجال فيه لهـذه المرأة كـما يشير إلى ذلك ابتعاده عن العذارى، ذلك أنـه يعرفـه في الغزو والصيـد كما يـدل على ذلـك بكوره إلى الطرد وغاراته في الضحى.

كأن الشاعر يقدم لنا خلال النص وفي ظاهره صورة مفصلة لأوضاع الإقـامة والتنقـل، الغـرام والمغامـرات، الغزو. . والصيـد. فهذا الأخير يستغرق ذلك المدى الممتـد من الفجر (البيت الثاني والأربعين) إلى الضحى (البيت الخمسين). لكن الضحى أيضـاً هو وقت الغـزو

والإغارة (البيت التاسع والثلاثون). وفي حين يجعل الليل للغرام (في الأبيات السابع والعاشر والثامن عشر. . .) فإن هذا الأخير قد يمتد إلى النهار (البيت العاشر) الذي يعرف أيضاً سبأ الخمرة (البيت الثامن والثلاثون) أو لقاء الحسناوات في الدجن دون التورط في غرامهن (الثالث والثلاثون. . .).

ومن خلال رد الشاعر وافتخاره بمآثره يبين عن وسائل الفروسية التي يمتلكها: عدته الحربية (سيفه ونباله) وفرسه المدربة القوية. . . أما في مقدرته على إخضاع الآخرين من إنسان وحيوان لفروسيته ولسطوته، فإنه يبين عن ذلك الجانب الإيجابي الذي يأتيه عبر ذلك: إصلاح جسد المرأة وروحها (البيت الثلاثون) والخير الذي يحمله صيده للمحتاجين (البيت الواحد والخمسون). . . كأنه يعبر عن كون هذا الامتلاك الفروسي يتيح امتلاكاً آخر، كما يعتبر التوقف عنده تقصيراً في عمل الخير والصلاح. ويكون البحث الحثيث عن امتلاك آخر أمراً منطقياً وحتمياً، بقدر ما يشكل النكوص عن ذلك شراً، ليس فقط على الآخرين وإنما على الذات أيضاً.

هكذا يكون هذا البحث المستمر شرط الوجود نفسه. لا يمكن بلوغ الغاية فيه مهما تفاءل المرء في ذلك. ويكون المجد العظيم ذلك المثال المستحيل التحقق والذي لا ينفك الشاعر يحاوله. كأنه من خلال ذلك يشي بمسألة السلطة ومشكلة الملك التي تذكر الأخبار معاناته فيها. وإذا كانت هذه الأخبار قد داخلتها الأساطير كما كان الأمر سائداً في تلك الفترة السابقة على الإسلام، كما في تلك الفترة اللاحقة عليه (حتى انتشار التدوين مثلاً) فيلزم المرء الكثير من الجهل والتعصب وقصر النظر كي لا نقول كفافه، والقليل من الخوف من سلطة مستبدة بطاشة أو من معايير اجتماعية مهيمنة ومتبناة ذاتياً كي لا يلحظ الدور الذي تشغله الأساطير ليس في مرحلة ما قبل الإسلام وحسب، بل وفي تاريخ الدين الإسلامي نفسه، وفي مجمل التاريخ العام حتى عصرنا الراهن أيضاً، مع تنوع في الصيغ واختلاف في أنواع الفعل والتأثير، بحيث يبدو تأريخ هذه الأنواع والصيغ المدخل الأنسب لتأريخ الأحداث والمجتمعات والسير. بانتظار ذلك، كما بانتظار أن يحسم التقدم العلمي إشكالية شعر ما قبل الإسلام ومشكلاته، ليس هناك ما يمنع من تملي جماليات النصوص الإبداعية المنسوبة إلى هذه المرحلة وتقصي أبعادها، بل لعل هذا العمل يساهم في التعجيل بذاك.

قـد تومىء عـلاقة النص البحثي بـالنص الشعري إلى تمـاثل، لا تـطابق، بينها وبين علاقة هذا الأخير بالنصوص الثقافية الأخرى. فكما أن النص الشعري يقوم على تمثـل ذلك الكـلام المترددة أصـواته في أطـر ثقافيـة ومعرفيـة غـير محـدودة ليصـوغ من أصدائها لديه إبداعيته الخاصة، يتقدم النص البحثي من النصوص الشعرية لينجز من هيولا هذه الإبداعية المبهمة واللاواعية المادة الحيـة والفاعلة والخلاقة التي تـرهص بها (...).

إن هذا الدرس المنهجي المتعدد للنص الشعري لا يعنيـه وحده وإن اختصّ بـه كما استعرضت أوالياته الأساسية. فهو، بقدر ما ينجز من مقاربات معـرفية ذات قيمـة أو جدوى، يومىء إلى إمكانات درس أخرى، لنصوص أخـرى، مختصة بهـا، أكانت هذه النصوص شعرية أو فنية أو ثقافية أو فكرية...

من درس إلى آخـر تفتح المنهجيـة، من نص إلى آخر، أبـواب العـالم المغلقـة، والـدنيـا نص متعـدِّد لمن يحسن القـراءة. من الإعـلانـات وشعـارات الحـائط وصـور الشهداء والفنانين والسياسيين إلى تخطيط المدن وتنظيم عيشهـا اليومي وهنـدسة البنـاء والـطرق والجسور واتجاهـات السـير... ومن مـراسيم الـزواج والـدفن والاستقبـال والـوداع، إلى استعراضـات الجسد والـزي والزينـة والحرب والسلم والغـرام والولادة والمـوت... سلاسـل لا تنتهي من نصوص يحيـل بعضهـا إلى بعض بتعـدد في اللغـة وخصوصية في القول.



تصميم الغلاف: فصيح كيسو

دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت